Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

КИНО
ШЕСТИДНЕВНАЯ ГАЗЕТА

№ 11 (603)
4 МАРТА
1934
ЦЕНА 20 к.

ОРГАН ГЛАВНОГО УПРАВЛЕНИЯ КИНО-ФОТОПРОМЫШЛЕННОСТИ ПРИ СНК СССР И ЦЕНТРАЛЬНОГО КОМИТЕТА СОЮЗА РАБИС

1. Всесоюзная ... БИБЛИ... ...ка

Фото Пав. Лампрехт

тт. Попов, Димитров и Танев (слева направо) на с'емке в павильоне Союзкинохроники

тт. Димитров, Попов, Танев в Москве

Димитров, Попов и Танев прилетели в Москву 27 февраля в 7 часов 5 минут вечера.

Московская фабрика Союзкинохроники узнала о предстоящем прилете ровно за час до события —в 6 час. 5 минут.

Организацию с'емки возглавили тт. Бессмертный и Брянцев.

В 6 час. 20 мин. с'емочная группа уже мчалась по Ленинградскому шоссе на аэродром.

Ровно в 7 часов был включен первый пробный свет, и как раз в этот момент над аэродромом появился немецкий самолет.

Самолет шел на снижение.

А внизу была такая тишина, что, казалось, слышалось биение сердец.

Взволнованные предстоящей встречей здесь собрались и ждали тт. Мануильский, Ярославский, Уншлихт, коминтерновцы, журналисты...

Взволнованный кинооператор ждал снижения самолета во всеоружии и полной готовности.

И когда самолет приземлился, т. Уншлихт открыл дверцы его кабинки: Димитров, Танев и Попов, озаренные светом кинопрожекторов, вступили на землю своей родины.

Им долго жали руки, их нежно целовали, заботливо ощупывали глазами, — вот какие они, бесстрашные борцы мировой революции.

Снимал оператор Кармен.

Утром 28-го оператор продолжил с'емку. Он снял тт. Димитрова, Танева и Попова в домашней обстановке, уютной, уставленной цветами комнате, за завтраком, за чтением советских газет и журнала «АИЦ». По просьбе оператора т. Димитров написал приветствия пролетариям Союза, которые Союзкинохроника передаст по адресу через экраны нашей страны.

Тов. Димитров, Танев и Попов снялись со с'емочной группой.

28-го вечером выпуск «Димитров, Танев, Попов в Москве» уже демонстрировался на экранах Москвы. 8 экземпляров выпуска были разосланы скорыми поездами в крупнейшие пролетарские центры Союза.

В с'емке прилета и выпуска на экран экстренного журнала о пребывании тт. Димитрова, Танева, Попова в Москве советская кинохроника проявила оперативность, оставляющую за собой самые бодрые рекорды буржуазной хроники.

Союзкинохроника еще раз показала умение работать подлинно большевистскими темпами. Благодаря Союзкинохронике многотысячные массы пролетариев Союза почти одновременно с пролетариями красной столицы увидели и приветствовали близких и родных тт. Димитрова, Попова и Танева, вырванных из фашистских застенков.

Р. МИЛЛИН

НА ЭКРАНЕ МИРА

В павильоне Союзкинохроники доснимали последние кадры с'емки дневника погибших стратоплавателей. Группа режиссера Яшина снимала бортовой журнал стратостата «Осоавиахим-1», и командир первого стратостата Прокофьев комментировал для звуковой фильмы ушедшие записи журнала. Но в каждом цехе трех этажей хроники все сидели, как на иголках. От шеф-оператора до пожарного фабрика жила и дышала ожиданием. Операторы и режиссеры, старожилы хроники, обычно спокойные и невозмутимые, вздрагивали при каждом автомобильном гудке.

И вот взвыла в тон автомобильному гудку фабричная сирена, и со всех лестниц, с быстротой образцовой пожарной команды скатились в вестибюль кинофабрики директора и монтажницы, операторы и осветители.

Димитров, «неистовый болгарин», несгибаемый солдат революции, прошел сквозь рукоплещущий живой коридор работников хроники. За ним шли его дружные соратники—Молодой Благой Попов и решительный коренастый Танев. Часы показывали четверть четвертого; павильон был готов к приему гостей-сограждан.

Ярче вспыхнули прожектора. Михаил Кауфман, дирижировавший с'емкой, подал знак—«пошли». Над столом поднялся Димитров.

— Я пользуюсь, дорогие товарищи, случаем, чтобы передать через советское кино самый сердечный братский привет трудящимся Советской страны и, в первую очередь, нашей великой Москвы. Вместе с пролетариями других стран трудящиеся СССР боролись за наше освобождение из застенков фашизма.

Нас, трех болгар, приняли в советское подданство. Мы теперь на свободе, в Советской стране, в нашей стране, в нашей собственной великой стране. Но многие и многие остались узниками немецкого фашизма. Среди них т. Тельман, и освобождение их является делом чести пролетариата всего мира. Да здравствует Советский союз — самая большая гарантия победы пролетариата в других странах!

Героев-большевиков приветствует командир стратостата «СССР-1» Прокофьев и его спутник по полету Годунов.

Прокофьев говорит:

— Дорогой т. Димитров, у нас нет слов передать радость.—И покоритель стратосферы трясет руку Димитрова и крепко целует нового гражданина Страны советов.

— На суше и на воздухе будем драться,—отвечает Димитров,—пока не свернем шею врагам.

Минутный антракт. Попов говорит со стратоплавателями. Он рассказывает, как их, казалось бы, свободных по приговору суда, держали в возможной изоляции, и они, например, долгое время считали, что при аварии второго стратостата погиб со своим экипажем как раз тот Прокофьев, который сейчас стоит перед ними.

Фото Р. Кармен

Тов. Димитров

Танев и Попов осматривают кинофабрику.

4 часа дня. Место Димитрова занял его товарищ Танев. Он говорит о нравах фашистского судилища.

— Главным свидетелем обвинения был майор запаса Веберштейн, национал-социалист, журналист, работающий в национал-социалистической прессе. Он говорил, что видел меня в зале рейхстага 25 февраля вместе с Ван-дер-Люббе, что я готовил там поджог, хотя я был в этот день в пути из Москвы в Берлин, куда я ехал экспрессом. Вот из-за таких свидетелей нам хотели отрезать головы.

Новый перерыв. Медленно остывают юпитера. Попов рассказывает операторам подробности тюремной жизни. До суда товарищи не могли видеть друг друга. Они сидели в одиночках, маленьких каморках, где может поместиться только один человек, но после оправдательного приговора судьи вынуждены были разрешать им встречаться хотя бы днем.

В январе они получили возможность после годичного перерыва прочесть «Правду», и тут они узнали, чем живет наша—их страна. Они читали речь Сталина на с'езде победителей, они узнали из речи Литвинова и решений XIII пленума ИККИ, какие рычаги двигают сейчас международную политику.

Последнюю речь для звукозаписи произносит Попов.

— Товарищам известно, что в ту же минуту, когда нас вывели из зала суда, нам вручили новую «заповедь» об аресте на неопределенный срок. Мы засыпали протестами правительство, но за два месяца не получили никаких ответов. 27 февраля, в 5 часов утра, когда я еще спал, слышу кричат: «Попов, вставай, собирай монатки, едем».

Я спрашиваю — куда? Улыбаются, но не отвечают. Так как я весь год был окружен провокацией, то так и не мог понять, куда везут, может быть,—на свободу, а может быть,—на смерть. Беседуем с товарищами—куда? Через 2 часа пришел заместитель Геринга и сказал: «Вас высылают, поедете на самолете». До Кенигсберга нас провожали 3 полицейских чиновника, там они сошли, и никого из полицейских мы больше не видели.

Мы не знали, что нас встретят в Москве. Советское представительство не знало, что нас выслали. И вот мы, бывшие утром в застенках немецкого фашизма, вечером очутились в красной Москве. Да здравствует красная Москва!

ЕВГ. СИМОНОВ

СЛАВНАЯ смерть

25 февраля 1934 г. за хроникальную с'емку баррикадных боев на улицах Вены застрелен и казнен австрийский кинооператор

ДОРЕД

Кровавая фашистская клика, творящая суд и расправу над героическими пролетариями Вены, испугалась яркого кинематографического документа, разоблачающего преступления фашистского палача Штарембергa и его приспешников.

Оператор Дорел, использовавший свое искусство как орудие непосредственной классовой борьбы, погиб на посту, и его смерть вписывает новую героическую страницу в историю революционного искусства.

ДОМ КИНО

В одном из своих высказываний о Доме кино т. Пудовкин говорил, что «все вплоть до формы стула должно быть предметом серьезного внимания организаторов Дома».

И вот сейчас наступил тот момент, когда к работе подошли вплотную. Дом заново перекрашен. Художники из киносекции МОСХА занялись оформлением Дома. Звукомеханики возятся со звуковой будкой. Хуже всего дело обстоит с рестораном. На последнем заседании президиума было установлено, что организация хорошо оборудованного ресторана должна быть закончена до открытия Дома. Поэтому день открытия отложен на несколько дней.

Сейчас в Доме кино есть постоянные работники: директор, два заместителя, технические сотрудники. Президиум взялся за работу всерьез. Тов. Довженко настойчив и напорист. Надо только укрепить финансовую базу Дома кино, добиться регулярного поступления сумм, так как все начинания упираются в безденежье и затягивают срок окончания оборудования здания.

пускаются в производство

Звуковой сценарий «Поднятая целина» — авторы Шенгелая и Шолохов. Режиссер Шенгелая. Постановка осуществляется трестом Госкинпром Грузии совместно с Московским комбинатом.

Звуковой сценарий «Высокое напряжение». Сценарист Бродянский, режиссер Корш, производство Белгоскино.

новые сценарии

Сданы сценарии: «Наместник Будды». Сценарист Б. Ляхин. Режиссер Иванов-Барков. Производство Востокфильм. «Осадное положение». Сценарист Н. Шпиковский. Звуковая короткометражная военно-оборонная комедия. Производство Московского комбината.

«Лазоревый вымпел». Сценарий хроникальной фильмы об Арктике. Режиссер Блюм. Производство Востокфильм.

братская помощь пролетариям Австрии

На митингах, посвященных героической борьбе австрийских пролетариев, работниками трестов **Управления кинофикации** и **Росснабфильм** были приняты резолюции, клеймящие позором зверства австрийских фашистов.

Отчислен полудневный заработок в помощь жертвам фашистского террора. Принято постановление об усилении работ ячеек МОПР.

Работники треста Востокфильм в помощь жертвам фашизма в Австрии постановили отчислить однодневный заработок, вызвав всех работников кинопредприятий сделать также свои отчисления.

ПРОТЕСТУЙТЕ, ТОВАРИЩИ!

Девушка-колхозница схватила за руку подкулачника, пытающегося утопить колхозный локомобиль, он оттолкнул ее, и лента оборвалась.

На несколько минут Дом культуры превратился в базар. Неслись свистки, мольбы продолжать, яростные возгласы.

Механик склеил порванную ленту, но не склеил оборванное действие. Девушка исчезла, и паровую мельницу посвятили ее имени. Как кулак расправился с девушкой, пытавшейся разоблачить его, так и осталось тайной для жадных, взволнованных, но поневоле нетребовательных зрителей.

Фильма рвалась много раз, иного раз бушевала терзаемая аудитория.

Это была устаревшая, серая фильма. Плохая фильма. Из тех, что вышли в тираж на коммерческом экране или, минуя его, прямо попали в клуб или передвижку. Механик лениво вертел эти сотни метров серого солдатского сукна. Двигались на экране добродетельные колхозники, мрачные кулаки и безжизненные подкулачники. Развертывалась пресная, неинтересная история. Но зритель волновался. Волновался потому, что в клубе на его долю редко перепадает лучшее.

Когда лента порвалась чуть ли не в десятый раз, перед экраном возникла одна из работниц Дома культуры и сказала:

— Товарищи, вот как обслуживает вас и ваших детей трест Росснабфильм. Наши запросы остаются без внимания. Мы просили детскую фильму. Нам дали фильму для взрослых. Устаревшую, изношенную фильму. Протестуйте, товарищи!

Это было не пять лет назад, когда советская фильма только начала вытеснять заграничную пошлятину. Это было не в захолустном местечке, куда трудно добраться передвижке.

Это было недавно в красной столице, в оживленнейшем пролетарском районе, в Красно-Пресненском комбинате.

Родители, рабочие Трехгорной мануфактуры пришли обсудить вопросы детской фильмы. Они привели своих ребят, надеявшихся увидеть, наконец, интересную детскую фильму. И увидели устаревшую, изношенную, никому ненужную, серую агитпроповщину.

— Протестуйте, товарищи! — призывали работники комбината.

И товарищи протестовали.

Рабочие Трехгорки протестовали против того, что их дети принуждены довольствоваться лохмотьями отслуживших фильм.

Против того, что пролетарские дети не видят интересных, нужных, художественных картин;

Против того, что в темплане на 1934 г. недостаточное внимание уделено детской фильме;

Против недопустимого барского отношения продвигающих фильм к клубному экрану;

Против недостаточно внимательного отношения к работникам детской фильмы, получающим меньше пленки и средств, чем другие режиссеры.

Рабочие Трехгорки решили через прессу протестовать против безобразного пренебрежения к растущим культурным запросам пролетарских детей. Выделена комиссия под руководством председателя фабкома Трехгорки т. Карасева, которая обратится с соответствующим обращением в центральную прессу и ГУКФ.

Пролетарские дети красной столицы и всего Советского союза должны иметь интересные, нужные фильмы и просматривать их в культурнойобстановке.

Е. Л—А.

фильма в КОЛХОЗЕ

До сих пор среди работников проката существует чрезвычайно вредное, чрезвычайно ложное мнение, что деревенский зритель—«все слопает» и что о деревенском зрителе заботиться не нужно.

Свое «нелестное» мнение о деревенском зрителе отдельные работники проката претворяют в жизнь. Так, газета «Стройка» Невельского района, Западной области в номере от 13 февраля сообщает, что киномеханик при демонстрации фильмы «Аня» в Артемовской школе Лепповского сельсовета **показал только четыре части из шести.** Колхозники видели эту фильму раньше и поэтому весьма горячо запротестовали против того, что им не показывают всю фильму целиком. Киномеханик т. **Смирнов** заявил, что он показал столько частей, сколько ему дали в местной фильмобазе.

Киномеханик т. **Николаенко,** работающий в Курганском районе, Алма-Атинской области Казахстана жалуется на полное невнимание к работе в деревне со стороны заведующего базой т. **Токарева.** В Тандыкурганском районе около 110 колхозов. Жажда видеть фильму у колхозников огромная, и в то же время **за весь год в колхозах не было ни одной передвижки.** Почти за весь год не показали ни одной картины. В 1932 г. в этом же районе работало 12 кинопередвижек и 5 стационарных киноустановок. Кроме того, фильмы демонстрировались в железнодорожном клубе, в совхозе и школе. Словом в 1932 г. Тандыкурганский район фильму видел. В 1933 г. кинопередвижки стоят (из 12 работает одна, да и то плохо) главным образом из-за отсутствия фильм и внимания к работе в деревне.

Пренебрежение к зрителю, наплевательское отношение к нему стало обычным. **В Ульяновске,** в лучшем кинотеатре города—«Художественном», имеющем звуковую установку, звуковые фильмы идут, как немые, потому, что киномеханик-звуковик ушел, и фильмы демонстрирует киномеханик немых фильм. Недавно в этом кинотеатре показывали «Путевку в жизнь»—звуковую, но показывали ее без звука под аккомпонемент пояснений зрителей, видевших ее ранее.

Там, где хотят работать, где умеют работать, там, где социалистическое соревнование и ударничество стало постоянным методом работы, там в киноработе добиваются хороших результатов. В **Азербайджане** за последнее время, благодаря, главным образом, соревнованию и ударничеству, кинопередвижки работают без убытка, и даже с прибылью. Киномеханики зарабатывают в месяц от 200 до 400 рублей. Киномеханик **Исаев** Уджарского агентства Азгоскинпрома сделал **за месяц 41 сеанс, имел тысячу рублей валового сбора и заработал 411 рублей.** Киномеханик **Мелихов** того же агентства дал за месяц 36 сеансов, **выручил 875 руб. и заработал 363 р. 71 к.** С каждым днем число киномехаников, перевыполняющих свой план и увеличивающих выручку, растет.

Азгоскинпром со своей стороны принимает меры к тому, чтобы всячески облегчить работу киномехаников. Все киномеханики-передвижники снабжены теплыми полу-пальто и сапогами. За последнее время Азгоскинпром добился значительного улучшения в снабжении киномехаников продовольствием. В семи межрайонных агентствах организованы общежития для отдыха киномехаников-передвижников.

Все это — безубыточность, возросший заработок киномехаников, улучшающееся снабжение киномехаников продовольствием и спецодеждой — явилось непосредственным результатом участия политотделов в киноработе, непосредственным результатом прикрепления кинопередвижек к политотделам.

О благоприятных последствиях прикрепления кинопередвижек говорят и данные, которые сообщает уполномоченный **Ивановского** областного кинотреста по Владимирскому району т. **Малышев.**

В октябре Владимирский район дал 4.236 рублей прибыли, в ноябре—4.850, в декабре—6.220 рублей, в январе 1934 г.—6.392 р.

Неуклонного роста прибыльности кинопередвижек добились, благодаря прикреплению аппаратуры к киномеханику и благодаря твердым маршрутам движений кинопередвижки. Перед каждым маршрутом в районе созывают производственное совещание киномехаников, проводят с ними соответствующие беседы, дают указания.

Владимирский район заключил договора с политотделами МТС и леспромхозами на кинообслуживание в течение весеннего и летнего периода. На летнее время уменьшена длина обслуживаемых маршрутов. Чтобы удешевить прокат т. Малышев взял фильмы для маршрутов в долгосрочную аренду.

Факты, приведенные в заметке, еще раз подтверждают, что киноработа в деревне с передвижкой отнюдь не убыточна, а даже прибыльна, если умело организована работа, если люди заинтересованы в том, чтобы лучше и полноценней обслужить деревенского зрителя.

Б. КРУГЛЯКОВ

КИНО—ВЕСЕННЕЙ ПОСЕВНОЙ

ОТПРАВЛЕНО 100 ФИЛЬМ

Трест Росснабфильм взял на себя ряд обязательств по обслуживанию весенней посевной, вызвав на соревнование Украинфильм.

Сейчас трест разослал 15 местным конторам списки фильм, рекомендованных ГРК к весенней посевной. Учтен фонд фильм для деревни и начата переброска фильм из района позднего сева в районы раннего сева.

Из 500 картин, выделенных для весенней посевной, **100 уже отправлены в районы.** К ряду картин даны методические указания. В объявленный трестом конкурс на лучшую областную и краевую контору по обслуживанию весенней посевной включились: **Саратовская и Сталинградская области.** Последняя уже изготовила 13 фильм, заголовки для 20 названий (25 копий), смыла 2.600 метров пленки для световых газет. Чистая пленка разослана по межрайонным фильмбазам. Установлена связь с политсекторами Крайзу, крайкомами союза Рабис, зерносовхозами, животноводческими совхозами и МТС.

Намечен слет ударников, киномехаников, прокатчиков и монтажников. Проводится подготовка к межрайонным слетам.

Росснабфильм необходимы надписи, заголовки и концовки для фильм к весенней посевной. ГУКФ обязался изготовить эти надписи и заголовки.

М.

РАЗРАБАТЫВАЮТ, НАМЕЧАЮТ...

Киноорганизации начали подготовку к обслуживанию весенней посевной кампании, но некоторые тресты эту работу проводят крайне слабо.

Управление кинофикации при СНК РСФСР имеет за спиной большой опыт работы прошлых лет. Казалось бы, здесь должны были показать пример остальным и проявить максимум большевистской оперативности в выполнении большой политической задачи—кинообслуживания колхозов, совхозов и МТС, начинающих сев. Но **на сегодняшний день управлением ничего конкретного не сделано.** Нельзя же считать «оперативной работой» директиву, которая еще размножается и отсылается и в которой предлагается «развернуть работу».

В некоторых южных районах сев начался, а управление еще не знает, сколько у него местных трестов кинофикации, что они делают. Оно не имеет никакого представления о техническом состоянии местной действующей сети, ее обеспеченности запасными частями, кинематериалами, фильмами и кадрами. Не имеет календарного плана кинообслуживания сева в каждом отдельном районе. До сих пор нет связи с политсекторами и политотделами.

Работники, намеченные к выезду в районы для проверки готовности местных точек, к обслуживанию сева **еще не выехали.**

До начала сева остаются считанные дни, но трест большего, чем спуск директивы и наметок о посылке работников на периферию, делать не думает.

МАРКУС

КИНОХРОНИКА РАССКАЖЕТ о челюскинцах

В 1929 г. на о. Врангеля советским правительством была отправлена группа зимовщиков.

В 1931 г. эта группа должна была быть сменена. Но судно «Чукотка», на котором находилась смена зимовщикам, погибло во льдах, не дойдя к острову.

В 1932 г. пароход «Совет» зашел к острову на расстоянии 20 километров. Дальше пробиться было невозможно, а «Совет», приветствуемый знаменами и кострами зимовщиков, вынужден был повернуть обратно.

В 1933 г. экспедиция на пароходе «Челюскин», возглавляемая неутомимым завоевателем Арктики **т. О. Ю. Шмидтом,** должна была проверить возможности прохождения всего северного морского пути на грузовом пароходе без ледокола, заодно установив тип судна и одновременно зайдя на остров Врангеля сменить зимовщиков, оставить новой смене запасы пищи и строительные материалы.

В походе «Челюскина», как и в каждой арктической экспедиции, приняла участие Союзкинохроника в лице операторов **Шафрана** и **Трояновского.** Остров Врангеля, на котором вот уже пять лет живут заточенные льдами большевики Арктики,—вот что на этот раз интересовало советскую кинохронику. «Челюскин» повторял путь, недавно пройденный «Сибиряковым». Этот путь был отражен кинематографией, и сюжет новой будущей арктической фильмы в части, относящейся к походу, мы определили именно борьбой челюскинцев за достижение острова Врангеля.

План фильмы Трояновского и Шафрана был составлен при консультации Отто Юльевича Шмидта. Обязательными участниками экспедиций, возглавляемых Шмидтом, всегда являются, наряду с журналистами, кинохроникеры. Разбираясь в кинематографическом творчестве и технике, хорошо зная характер построения с'емочных плановзная задачи советской кинохроники и функции экспедиционно-хроникальных фильм, он, помогая их созданию, исходит не из ведомственных интересов полярника, а в первую очередь из интересов массового советского зрителя.

Кроме О. Ю. Шмидта, большую помощь тт. Трояновскому и Шафрану оказали капитан «Челюскина» **Воронин** и вся команда. Все, чего требовала кино'емка, например, спустить шлюпку, организовать судовые работы и т. д. проводилось быстро и безоговорочно.

Поход «Челюскина» проходил в чрезвычайно тяжелых и напряженных условиях. В результате первых повреждений был об'явлен большой общекорабельный аврал, и за трое суток на спинах всех участников экспедиции было перегружено 18 тысяч пудов угля. Наряду со всеми, в перегрузке участвовали кинохроникеры, иногда отрываясь на несколько минут к установленному аппарату, чтобы снять аврал. После повреждения «Челюскина» Шафран и Трояновский расширили план фильмы, снимая борьбу челюскинцев со льдами на поврежденном судне.

После двухнедельной стоянки «Челюскина» в смерзшемся льду стала реальной угроза зимовки. У операторов Трояновского и Шафрана возникла забота о пленке: они боялись, что негативная пленка советского производства, еще не испытанная, в долгом хранении без проявки не выдержит года зимовки. И еще они хотели скорее рассказать с экрана стране о героических челюскинцах, упорно преодолевающих арктические ярепятствия.

И в отряд, сформированный для отправки на материк из товарищей, которых ждала работа и которые должны были вручить правительству неотложные материалы освоения Арктики, т. Шмидт включил кинооператора.

Группа разделилась: Трояновский пошел с отрядом, а Шафран остался на «Челюскине» продолжать с'емку борьбы с Арктикой. Путь отряда, ушедшего на материк, был необычайно тяжел. Пройдено 400 километров пешком, из них—100 километров по льду океана. За счет запасов продовольствия были взяты 2.000 метров заснятой пленки и кроме этого кино'емочный автомат. Благодаря этому удалось заснять переход отряда на материк.

Этот материал уже смонтирован оператором Трояновским.

Советская кинопленка выдержала серьезный экзамен. Находясь 6 месяцев без проявки, пленка (**эмульсия № 55 Переяславльской фабрики**) дошла до Москвы в полной целостности и сохранности.

Заканчивается озвучание фильмы, и в ближайшие дни зритель увидит весь поход, вплоть до того места, где «Челюскин» был затерт льдами и погиб.

Находящийся среди лишившихся корабля челюскинцев оператор Шафран, вооруженный киноаппаратом «Дебри-Эль» и 700 метрами пленки, имевшейся у него к моменту катастрофы, снимает сейчас то, о чем мы ежедневно читаем в газетах, узнаем из донесений т. Шмидта и сообщений правительственной комиссии. Перед Шафраном разворачивается небывалый хроникальный «сюжет»: о большевистском мужестве, о людях большевистской страны, с необычайной силой и энергией борющихся с постигшим их несчастьем в ледяных пространствах Арктики.

Кинооператоры — челюскинцы Шафран и Трояновский

Все это миллионный наш зритель сможет увидеть собственными глазами, так как меры, предпринятые правительством для спасения челюскинцев, и меры, предпринимаемые под руководством тт. Шмидта и Воронина самими челюскинцами, вселяют уверенность в их спасение, а значит, и спасение оператора Шафрана, разделяющего сейчас вместе со всеми челюскинцами их героическую борьбу.

«Челюскина» постигла судьба «Чукотки». Большевики острова Врангеля вступают в шестой год зимовки. Но они знают, что для достижения острова Врангеля будет снаряжен новый корабль. Они знают, что так или иначе, новая экспедиция достигнет острова и привезет им смену.

И тогда новый отряд советской кинохроники сможет снять и показать то, что хотели сделать теперь Трояновский и Шафран.

РАМАН

вакханалия с просмотрами

Сейчас принимаются самые жесткие меры в борьбе с ненужной, вредной расточительностью пленки. Установлены жесткие лимиты расхода пленки. Принимаются меры к увеличению сроков службы и сохранности фильм. И в то же время совершенно хищнически, бесхозяйственно треплется по «рабочим» просмотрам контрольный экземпляр новой фильмы. Особенно достается от этих рабочих просмотров фильмам, интересным и в первую очередь звуковым.

Выборочная проверка по трем фильмам—«Гроза», «Петербургская ночь» и «Королевские матросы»—показала, что каждую из них просматривали только в творческом секторе ГУКФ не менее 15 раз. К этому нужно прибавить столько же просмотров, организованных иными организациями, и, наконец, обильное количество просмотров на кинофабрике.

Можно без боязни впасть в преувеличение, утверждая, что контрольный экземпляр до первого общественного просмотра пропускается через аппарат до 100 раз. Поэтому неудивительно, что на широком общественном просмотре демонстрируют не фильму, а «технического инвалида».

Необходим очень точный контроль количества рабочих просмотров со стороны сектора просмотров и учет со стороны киномехаников.

Ш.

КИНЕМАТОГРАФИИ НУЖЕН ТАЛАНТЛИВЫЙ КИНОАКТЕР

БИОГРАФИЯ АКТЕРА

Зрители знают в кино прежде всего актеров.

Знают и любят. Требовательно критикуют каждый образ, созданный актером. Пристально и часто очень чутко изучают индивидуальные особенности и приемы мастерства.

Зрителей волнует дальнейшая творческая судьба актера, они ждут новых встреч с ним на экране и интересуются подробностями личной биографии.

Чем вызвано это внимание?

Конкретный выразитель сюжета и идеи фильмы, актер раскрывает сущность и особенные индивидуальные черты волнующих нас сложных дней и завоеванных радостей. Раскрывает в самом конкретном и непосредственно ощутимом воплощении, какое только достижимо в искусстве, — в человеческом воплощении.

Артист В. Фогель в роли фашиста. Фотоэтюд Халпина

Актер материализует идею. Философское и психологическое общее он показывает в частном, понятном, знакомом. Он обращается к памяти нашего личного опыта. Идет вместе с нами по путям нашего узнавания жизни и нашего творчества жизни, там, где наши мечты и фантазии играют далеко не последнюю роль. От моментов, хорошо нам известных и даже для каждого зрителя интимных, актер идет к созданию обобщающего художественного образа. Этот образ, воплощенный актером, раздвигает рамки нашего чувственного опыта, обогащает наше познание и поднимает к новым целям и высотам наши растущие знания, ожидания и требования. Талантлив тот актер, кто в уже знакомом раскрывает неожиданное, новое, еще неизвестное или неосознанное зрителем. Из характерных жизненных частиц создает стройное и огромное целое. Ведя зрителя, помогает сформироваться зрячему у него правильным идеям, раскрывает перед ним новые, еще более глубокие и большие идеи, необходимые для успешной борьбы за более совершенную жизнь.

Актер — вождь зрителя. Из всех создателей фильмы наиболее понятный, близкий и конкретный. Между ним и зрителем создается особое взаимное общение.

Актер подобен трибуну. Правдиво раскрытые в пьесе характеры, борьба человека, его рост, поражения и победы, закономерность его индивидуальной судьбы в актерском воплощении на сцене или экране приобретают громадную силу общественно-обнародованного наглядного примера.

Общение и взаимное содействие с десятками миллионов людей, великая роль по отношению к ним — вот что определяет действительное место и культурную роль актера, выступающего в кино.

Насколько же плохо руководители наших киноактеров (вернее те, кто должны были быть, но не были руководителями) понимают запросы зрителя, да и самую сущность художественного кинематографа, видно уже из того, с каким трудом они боролись с ростом советского киноактера и с ростом запросов зрителей к своим актерам.

Выдвижение в зарубежном кино своих актерских «звезд» было объявлено у нас целиком буржуазной спекуляцией и пошлостью... С чужой грязной водой выплеснули своего здорового и талантливого ребенка.

Особенно губительной для культуры советского киноактера была недавняя двухлетняя полоса равнений на плоские агитпропфильмы.

Сейчас иногие кричат и горестно разводят руками: «Нет у нас киноактеров!»

Это неправда!

За десятилетие огромной борьбы, проведенной за создание художественной советской кинематографии, у нас вопреки тактике кинофабрик выросло очень много киноактеров, которые, будь они в театре, сделали бы ему честь и талантом и мастерством. Почему же они не делают чести ни одной кинофабрике?

Только потому, что руководство кинофабрик их не знает, не бережет, не воспитывает, а главное, не поручает им настоящей работы по их индивидуальным силам.

Сейчас ГУКФ начал собирать у актеров хронологические данные об их работе. Какое множество интереснейших творческих биографий, как много превосходно выполненных ролей, заслуживших признательность и любовь зрителя, но о них нигде как следует не написано. Есть десятки совсем забытых фабриками талантливых людей. Часть из них совсем вытеснена с фабрик. И в то же время режиссеры днем с огнем ищут актеров и актрис. Часто эти режиссеры, а с ними вместе и директора напоминают рассеянного Карла Ивановича, разыскивающего по углам комнаты очки, висящие у него на лбу. Талантливые киноактеры, могущие еще очень много дать нужного советской кинематографии, ходят, презираемые и неизвестные, тут же по коридорам кинофабрик.

Большая группа киноактеров обращена в обезличенный актерский **фундус**, используемый в любой фильме в стандартных и бессодержательных заданиях, а между тем среди них есть интересные талантливые актеры больших возможностей.

Разве имеет сейчас настоящую работу или хотя бы твердую перспективу на кинофабриках **Кира Андроникашвили**, актриса трагического диапазона, очень хорошо, но уже давно сыгравшая свою первую роль в «Элисо» у Н. Шенгелая? Разве были в последнее время использованы превосходные мастера актерского искусства одним из сильнейших в Союзе актеров ленинградец **Костричкин** и украинец **Надемский**? Где талантливая лирическая актриса **Ната Алифанова**, незабываемо сыгравшая девушку в **«Темном царстве»** А. Гавронского? Сколько времени ушло на творческую актерскую безработицу у **А. Хохловой? У Софьи Яковлевой?** Какие перспективы на кинофабриках **у Б. Тенина, у Соболевского, Есиповой, Ольгиной,** у менее пока известных, но богато одаренных **Мозалевской** (Белгоскино, фильма «Женщина»), **Твердохлиба, Сапожниковой, Боброва?**

Этот список можно удвоить и утроить. Только сейчас начата кампания по привлечению внимания рассеянных режиссеров и директоров к киноактерам. Киноактеры могут ожидать заметных положительных результатов, но потерянные годы и растраченные актерами зря силы трудно будет возместить. Перед киноактером советского кино встают новые задачи, к которым ему не дали как следует подготовиться. Его понимание новой действительности и искусства должно быть обогащено большим личным опытом, далеко выходящим за стены коридоров кинофабрик. В своей технике он должен овладеть речью, музыкой, музыкальным движением.

Надо не повторить ошибки.

Собрав на фабрике лучших советских киноактеров и закрепив их в штате, надо внимательно, упорно и последовательно создавать из них на каждой фабрике свою актерскую группу. Часть такой группы должны составить театральные актеры, совмещающие кино с театром, но законтрактованные фабрикой на постоянную работу и вовлеченные во всю ее творческую и производственную жизнь.

Актер, приходящий работать на кинофабрику, должен чувствовать себя не гостем, не «в чужой тарелке», а равноправным и равнообязанным членом кинематографического коллектива.

Пусть не заведующие отделами кадров, не несущие за это никакой ответственности, а сами режиссеры составят списки актеров, с которыми они хотят работать. По этим спискам надо заново пересмотреть и дополнить актерские штаты. Актеров на фабрике должно быть, во всяком случае, не меньше, чем сторожей или бухгалтеров (сейчас кое-где их меньше).

Для постоянной работы с актерами должно найтись время не только у преподавателей, приглашаемых со стороны, но и у режиссеров в то время, когда они не ставят фильм и совершенно свободны, и особенно в период репетиций и проб (не провокационных и оскорбительных проб актеров «с кондачка», а подготовленных творческих экспериментов). К этой работе нужен внимательный методический подход, как к **учебно-воспитательной**, без которой ни одна фабрика не сможет обойтись, если она хочет поставить актера правильно на принадлежащее ему производственное место и обеспечить ему скорейший рост.

Для того чтобы воспитание, рост и занятость киноактеров в производстве протекали успешнее, очень хорошо применить предложение Н. Экка об об'единении режиссеров по творческой близости в группы для совместной постоянной заботы о своих актерах и работы с ними.

С наступлением нового производственного года, т. е. уже сейчас, немедленно, надо положить конец той **неопределенности**, в которой пребывают очень многие киноактеры, ожидая от своего будущего не более, чем от лотереи, в которой на один случайный выигрыш приходится 99 разочарований, оскорблений и «пустышек».

Арт. С. Магарилл в роли фрейлины в фильме «Поручик Киже»

Эта неопределенность более всего остального изнашивает и дисквалифицирует киноактера. Остается верной древняя мудрость, что если бы человек мог сам выбирать предстоящие ему беды, то в самую последнюю очередь он выбрал бы неопределенность.

Биография киноактера на наших фабриках — это героическая биография. Его профессия одна из самых трудных. Условия труда чрезвычайно тяжелые и изнашивающие. Но самое страшное в этом труде, когда его вовсе нет и актер совершенно не знает, что ему делать, чем заниматься, куда итти. Может быть, ему бросать кинематографию?

Надо немедля прекратить бессмысленную, чрезвычайно дорого нам стоящую растрату талантливых и квалифицированных актерских сил.

За растрату необходимых стране людей надо судить еще непримиримее, чем за растрату народных денег.

Растрата киноактеров срывает план развития художественной советской кинематографии, подрывает ее будущее.

ХРИС. ХЕРСОНСКИЙ

Арт. В. Гардин в роли Иудушки Головлева

вредное СОВМЕСТИТЕЛЬСТВО

ЦК РАБИС, НКП РСФСР и ГУКФ об использовании в кино актеров театра

В связи с необходимостью упорядочить сотрудничество театральных актеров в кино — ЦК Рабис, Наркомпрос РСФСР и ГУКФ выпустили специальное постановление «Об использовании в кино актеров театра».

Постановление гласит:

В большинстве случаев приглашения фабриками театактеров для участия в с'емках кинокартин носят характер частной сделки, которой игнорируются интересы театра и фабрики. Считаясь с фактом совместительской работы театактера в кино, театры зачастую вынуждены соглашаться с необходимостью замены его дублером, отпускать актера с репетиций, менять спектакли и т. п., что отрицательно влияет на качество производственной работы театра. С другой стороны, в расчете на актера-совместителя фабрика вынуждена строить план работы с'емочных групп, согласуя его с распорядком работы и занятостью в театре данного театактера, что дезорганизует кинопроизводство. Постоянная зависимость данной с'емочной группы от загруженности приглашенного для участия в ней театактера создает частые простои и резко удорожает стоимость картин. Кроме того, снижается качество работы в кино театактеров, приезжающих для с'емки на фабрику, как правило, либо в ночное время, либо в перерыве между репетицией и спектаклем в театре.

...Имеют место случаи переноса работ по картине до следующего года, из-за невозможности выезда с театральными актерами, занятыми в театре, в киноэкспедицию (Межрабпомфильм); по картине «Восстание человека» (Московская фабрика Союзфильм) были приостановлены работы на несколько месяцев из-за выезда актера МХАТ, занятого в этой картине, в гастрольную поездку со своим театром; с'емки по картине «Гроза» Ленинградская фабрика Союзфильм вынуждена частично переносить в Москву из-за приглашения для участия в этой картине актеров московских театров.

ЦК Рабис, Наркомпрос и ГУКФ при СНК СССР постановляют:

1. Приглашение для участия в создании кинокартин театральных актеров должно быть ограничено использованием в кино лишь отдельных наиболее ценных, ведущих актеров театра и лишь в том случае, если из намеченного состава киноактеров нет возможности выбрать необходимого исполнителя.

2. Установить, что приглашение театрального актера кинофабрикой для работы по совместительству по с'емкам может проводиться лишь при условии предварительного согласования такого приглашения с дирекцией данного театра.

3. Воспретить приглашение театральных актеров для участия одновременно в с'емках более одной кинокартины.

4. Обязать директоров кинофабрик при заключении труддоговоров с театактерами строго придерживаться оплаты последних по действующему тарифу ЦК Рабис. Установить на фабриках порядок обязательного согласования с фабкомами условий заключаемых труддоговоров с театактерами.

5. Приглашение в кино для временной работы театральных актеров должно, как правило, производиться лишь в тех случаях, когда из наличного состава киноактеров фабрика не может подобрать актера, отвечающего требованиям данной роли.

Нужно надеяться, что это постановление заставит наших киноруководителей всерьез взяться за создание собственных высококвалифицированных актерских кадров.

Арт. Б. Добронравов в роли Ефимова в фильме «Петербургская ночь».

НЕОБХОДИМАЯ МЕРА

Постановление Наркомпроса, ЦК Рабис и ГУКФ о работе **театрального** актера в кино — необходимая мера, проведя которую можно вплотную взяться за выращивание киноактера.

Именно желание поставить, наконец, на крепкие ноги киноактера и вызвало необходимость в этом постановлении.

Основной смысл его в том, что оно определяет ряд новых условий, ограничивающих размах использования в кино актеров театра, и упорядочивает отрицательные практику, наносящую большой ущерб делу.

Ряд примеров отрицательной практики указан в самом постановлении, причем их можно было бы легко увеличить в несколько раз на основе анализа графика работы таких, например, групп, как «Восстание человека», «Пышка», «Гроза», «Любовь и ненависть» и др., показав, как возникают бесконечные срывы работ и простои из-за театактера, занятого на основной работе.

Надо учесть, что расширившийся размах приглашения для участия в создании кинокартин театральных актеров бьет не только кино, но и театр. Поставленный перед угрозой консервации картины театр вынужден, хотя и с боями, уступать, освобождая своего актера на разные сроки от работы.

Поэтому устанавливается порядок обязательного предварительного согласования работы театрального актера в кино с дирекцией театра. И самое главное — приглашение театрального актера для работы по отдельной картине в порядке совместительства ограничивается лишь наиболее выдающимися мастерами театра и одновременно не более, чем в одной картине в пределах данного календарного срока. При этом постановление запрещает приглашать по совместительству актера театра в случае, если может быть подобран необходимым исполнителем киноактер.

Расширившийся об'ем использования в кино театрального актера — явление не случайное. Оно об'ясняется быстрым внедрением производства звуковых картин, не позволивших киноактерам сразу подготовленно переключиться на этот новый, значительно более сложный вид работы. Это, в свою очередь, определило решительную тягу кинорежиссера, не обладающего большим (а зачастую и никаким) опытом работы с актером, к приглашению театрального актера, привыкшего к самостоятельной и активной работе над ролью.

Последнее вместе с беспечным отношением к этому вопросу самих киноорганизаций — главная причина того, что киноактера забросили, поставили его в такие производственные условия, которые могут способствовать не росту его, а лишь дисквалификации. И основной вывод, какой должен быть сделан из постановления, — категорический поворот к работе по созданию крепких киноактерских кадров.

Проводя в жизнь устанавливаемый постановлением ЦК Рабис, ГУКФ и НКПроса РСФСР порядок использования в кино актеров театра (а за это сейчас должны приняться директора и фабкомы фабрик по-настоящему), отталкиваясь от этого нового порядка, мы должны вместо известных уже словесных признаний значения киноактера взяться за создание для него **нормальной творческой и производственной обстановки.**

Мы укажем несколько основных организационных мероприятий, проведение которых поставит киноактера на ноги.

Прежде всего — собрать всех ценных, имеющихся сейчас киноактеров на кинофабрики, собрать как штатных работников фабрик. Сейчас в результате ошибок, допущенных за последние годы, штатных киноактеров на фабриках совсем немного, причем вне штата оказалось много квалифицированных работников, сыгравших по 20 и более ведущих ролей в фильмах.

Одним из условий для собрания квалифицированных киноактеров в штате фабрик должен быть отказ от укоренившегося теперь представления о том, что в штате фабрик могут быть только те актеры, которые постоянно занимаются в картинах. Такой подход к решению этого вопроса является ограниченным, так как, пожалуй, полного использования всех штатных актеров никогда не бывает и в театре.

Лимиты по фондам заработной платы на увеличение штатных киноактерских кадров на фабриках имеются. Увеличения расходов это тоже не принесет (хотя и на это временно можно пойти), так как зарплата штатного актера естественно значительно ниже зарплаты одинакового по квалификации того же актера-договорника.

Мы предлагаем не ограничиваться отбором только киноактеров, а пойти дальше — с помощью союза Рабис привлечь на настоящую работу на кинофабриках квалифицированных театактеров с освобождением их от театральной работы, создав, таким образом, большие актерские труппы на фабриках.

Создание крепких актерских коллективов не может быть решено только привлечением их в штаты фабрик. **Нужна систематическая каждодневная работа с ними.** Такая работа с киноактером должна быть организована по линии **повышения техники актерского мастерства, проведения ежедневных практических занятий с актерами на конкретном сценарном материале, обязательного прохождения киноактером теоретической учебы.**

Эта работа плюс переход по всем вновь вступающим в производство картинам к **предварительной серьезной репетиционной работе** создаст необходимые условия для творческого, качественного роста киноактера в короткие сроки.

ЦК Рабис и ГУКФ должны разработать и ввести в жизнь коренные мероприятия.

Вопрос о киноактере должен и может быть сейчас разрешен по-настоящему.

ГРИНБЕРГ

АКТЕРЫ БУДУТ

Борясь за идейно-художественное качество продукции, за овладение звуковой кинематографией, советское кино попадает все в большую зависимость от актеров театра. Пока почти нет таких киноактеров, которые полностью владели бы этой техникой. Поэтому бездействуют штатные актеры, ломается график производства, срываются экспедиции.

Но «отменить» актера в театре нельзя. В кинематографе нет для них смены. До сих пор это было непоколебимым законом, с которым и не пытались бороться. Пустая болтовня была «системой борьбы» за кадры кинематографических актеров.

АРРК Грузии организовал актерскую секцию, которая начала практически полезную работу.

Поставлена серьезная, конкретная задача — сделать кинематографических актеров полноценными, профессионально и политически грамотными участниками кинематографического производства.

Для достижения необходимой актеру профессиональной высоты, АРРК Госкинпрома создал специальную лабораторию. В ней в течение целого года систематически будут проводиться занятия с актерами, под руководством актерской секции АРРК. Специально приглашенные лектора будут вести следующие предметы: **ленинизм и диалектический материализм; история искусства, звуковое дело (постановка голоса, дикция, работа перед микрофоном), работа со сценарием, работа с режиссером, грим, физкультура.** Учебный план по прохождению этих предметов составлен на 6 месяцев. Через каждые 6 месяцев лаборатория будет отчитываться в своей работе и демонстрировать достижения.

Секция считает, что для поднятия актеров до уровня ведущих творческих киноработников необходимо дать им те же права. **Актеры так же, как режиссеры и сценаристы, должны участвовать в работе худполитсоветов.** Для этого секция требует предоставления постоянного места в худполитсовете для актерского представителя. Наравне с другими профессиями **представитель актеров должен присутствовать и на всесоюзных конференциях и совещаниях.**

Кроме того актерам необходимы творческие командировки в центральные города Союза, знакомство с другими киноорганизациями и творческой работой актеров других фабрик.

Актерская секция АРРК Грузии первая сделала большое хорошее начинание. Ее долг успешно завершить это дело. Проводя в жизнь намеченный план, Госкинпром Грузии будет достойным примером для всех киноорганизаций.

Г. КУСТОВА

ФИНАНСЫ И ФИЛЬМЫ

...веденный по балансу треста ...озфильм на первое января ... г. убыток исчисляется в сумме около одного миллиона рублей. ...ктически убыток еще больше, ...как в незавершенном производстве таятся весьма значительные суммы, которые выявятся впоследствии, при окончании перешедших на 1933 г. картин.

...о обстоятельство, что убытки 1933 г. меньше, чем в 1932 г., не представляет большого утешения. ...овная директива о внутрипроизводственном накоплении не выполнена, и поэтому следует тщательно проанализировать причины, обусловливающие столь печальные результаты хозяйственной деятельности в ...ьмовом производстве.

...аряду с браком фильм, приведший к значительным потерям, на точность кинопроизводства оказывают значительное влияние нерациональные перерасходы по статьям на производство, определяющие высокую себестоимость ...ьм.

...чь идет не вообще о больших затратах на фильмы (ибо есть картины, заслуживающие таких затрат), ...систематическом перевыполнении планов затрат, определенных на каждой фильмы в отдельно-...

...Перерасход треста Союзфильм против плана по затратам на производство фильм определяется в ...ме около 1 800 тыс. рублей.

...служивает внимания тот факт, что по звуковым фильмам сумма перерасхода больше, чем по немым. ...отнюдь не об'ясняется новизной производства звуковых фильм. ...ено это производство в основном уже в 1932 году. Таким образом накопленный опыт значительно облегчил правильное планирование затрат, и не здесь нужно искать причины большего перерасхода. Это особенно ярко доказывается сопоставлением перерасхода по немым и звуковым фильмам, падающего на отдельные статьи затрат. Так, например, по звуковым фильмам перерасход составляет по экспедициям 8,2 проц. (ко всей сумме перерасхода по звуковым фильмам), в то время как по немым—4,9 проц. Иными словами, по звуковым фильмам на экспедиции тратится примерно вдвое больше, чем по немым.

Еще разительнее положение с массовками. Перерасход составляет (по удельному весу ко всей сумме перерасхода) по звуковым фильмам —28,1 проц., а по немым—6,5 проц., т. е. по звуковым фильмам перерасход на массовки более чем в четыре раза превышает соответственный перерасход по немым.

Переходим к анализу перерасходов по отдельным статьям затрат. Наибольший удельный вес в общей сумме перерасходов составляет заработная плата (39,8 проц.—по немым и 64,4 проц. — по звуковым). Весьма значительный процент составляет электроосвещение 6,3 проц. —по немым, 11,6 проц.—по звуковым), транспорт (7,1 проц.—по немым, 5,3 проц.—по звуковым), экспедиции (4,9 проц.—по немым 8,2 проц.—по звуковым), а также пленка (14,4 проц.—по немым, 5,9 проц. —по звуковым).

Нарушение плана затрат по пленке вызвано повышенным против сметы метражем пленки, употребленной при производстве фильм. Перерасход по пленке составляет 67 проц. против сметы.

Ссылки на то, что повышенный расход вызван освоением советской пленки, во многих случаях неправильны. По многим фильмам значительно перерасходована не советская, а импортная пленка. Таким образом, причины лежат внутри самих с'емочных групп, в которых не соблюдается необходимый режим экономии. **Нет подлинной заинтересованности и борьбы со стороны режиссеров и операторов за бережливость при расходовании пленки.** Это в значительной мере обусловливается тем, что на фабриках не осуществляется премирование за экономию пленки и не применяются взыскания за перерасход. Необходимо, невзирая на лица, установить не только строгую материальную и дисциплинарную ответственность (вплоть до исключения в особых случаях из списка ведущих мастеров) режиссеров и операторов за перерасход пленки, но установить такой порядок выдачи пленки, при котором последующая партия выдается лишь по получении отчета о расходовании предыдущей партии, с об'яснением причин уклонений от сметы.

Велик перерасход по экспедициям. Даже по картинам, в которых экспедиции вовсе не запланированы, дело нередко все-таки заканчивается «Сухумом». Вызывается это, в первую очередь, **несоблюдением календарного плана,** вследствие чего для вас'емки запроектированной летней натуры приходится «догонять лето» на юге. Наши кинофабрики весьма часто гонятся за натурой в далеких краях, в то время как в пригородном окружении, в своем же крае, имеется достаточное число пейзажей, могущих с большим материальным и художественным успехом быть использованными при производстве фильм. Необходимо **установить такой порядок, чтобы решение о нужности экспедиции в соответствующую местность выносилось бы предварительно авторитетной коллегией.** Далеко не фантастическим является предложение об **обязательном привлечении к работе такой коллегии авторитетных краеведов.** С помощью краеведов (натуралистов, историков, художников, промышленников и т. п.) можно даже **составить фототеку,** которая значительно облегчит выбор мест для натурных с'емок и сэкономит крупные средства. Крайне необходимо провести в жизнь систему более высокой оплаты тех сценариев, по которым выпадают экспедиции в дальние края (при условии сохранения высокого художественного качества).

Немалую долю в перерасходах составляет транспорт (7,1 проц. по немым и 5,3 проц. по звуковым), что также вызывается легким отношением к расходованию средств в с'емочных группах.

Однако перерасход по отмеченным статьям кажется весьма ничтожным по сравнению с перерасходами по отдельным видам заработной платы.

Особенно выделяется перерасход по массовкам, удельный вес которого составляет по немым фильмам 23 проц., а по звуковым—68,1 проц. ко всей сумме перерасхода по заработной плате. По некоторым же фильмам удельный вес массовок в общем перерасходе чудовищен, например, по фильме «Конвейер смерти»—84,1 проц.

Такая колоссальная трата средств является образцом расточительства и безалаберщины в организации массовых с'емок. Немалое число режиссеров почему-то считает признаком хорошего тона непомерно увеличивать число участников массовки, хотя влияние большого количества участников на качество художественных фильм весьма проблематично. Сама организация массовки лишена необходимой продуманности и плановости. Набор участников проводится случайно и вызывает нередко значительные переплаты. Одно из основных директивных требований — **об организованном наборе рабочей силы** — остается неосуществленным в кинопромышленности. Однако никакой «спецификой» нельзя об'яснить неприменение этого условия, ибо от участника массовки не требуется специального образования или способностей. Вполне возможно и необходимо поэтому положить конец самотеку в наборе массовиков, заключить договора с колхозами, совхозами и т. п. об организованном использовании рабочей силы для производства массовых с'емок.

Чрезвычайно велики перерасходы по художественно-производственному персоналу (29,1 проц.—по немым и 20,1 проц. — по звуковым). В этих перерасходах находит выражение разрыв между выплачиваемой зарплатой и производительностью труда, чрезвычайно низкой. Прорывы в производстве фильм вызваны запуском в производство неполнокачественных сценариев, постоянная переделка которых в с'емочном периоде приводит к удлинению сроков и к простоям. К этой **по существу субъективной** причине следует добавить и частые срывы с'емок, обусловленные плохим внутрифабричным планированием (по Московской фабрике, например, 40 проц. срывов **по вине технической базы).**

Неуклонно растущие (по сравнению с планом и предыдущим годом) перерасходы по фонду так называемых «прочих категорий» труда, куда входят договорники, свидетельствуют об отсутствии необходимой борьбы за режим экономии. Это тем более примечательно, что приглашение актеров со стороны сопровождается значительным недоиспользованием штата постоянных киноактеров, с которыми не ведется необходимой работы по художественному воспитанию.

Велик перерасход по МОП (20,4 проц.—по немым и 9,3 проц.—по звуковым), а также по административно-техническому персоналу (15 проц.—по немым).

Из общего обзора результатов хозяйственной деятельности фильмовых фабрик можно заключить, что **причины в основном субъективные, что в огромном перерасходе средства по затратам на производство отражается отсутствие сметно-финансовой дисциплины,** безразличный подход к сбережению средств.

Важнейшая задача — **начать систематический поход, ожесточенную борьбу за соблюдение лимитов по отдельным видам затрат.** Здесь еще до сих пор «неподнятая целина», сплошь и рядом средства расходуются без достаточного контроля, произвольно переводятся с одной сметно-расходной статьи на другую. Необходимо положить предел либеральничанию в расходовании средств. Вместо декларативных заявлений и рассуждений здесь необходимы действия и борьба. Надо обеспечить не только **ликвидацию убытков, но и последовательное внутрипромышленное накопление.**

Б. В—ОВ.

МАСТЕР И ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ

открытое письмо
Эсфирь Шуб

В дни XVII с'езда партии, вы, один из мастеров советской кинематографии, рассказали нашей общественности о своих творческих планах, желаниях и волнениях.

Вы рассказали, во-первых, о том, что «всю вторую половину 1933 г. вместе с писателем Б. Лапиным работали над сценарием о «советской женщине». «Новая женщина в процессе ее становления» — тема вашей будущей фильмы.

Вы рассказали, во-вторых, о том, что после фильмы о женщине вам хотелось бы сделать фильму «Москва—Волга». Хотелось бы уже сейчас наметить план с'емок, организованно собирать материал и к окончанию грандиозных работ иметь готовую фильму — документ о людях и их борьбе за осуществление плана работ.

Вы рассказали, в-третьих, о том, что вам «по-настоящему обидно, что на пленке не зафиксированы все этапы строительства Беломорстроя».

Ваше сообщение и, кроме этого, ознакомление со сценарием «Женщина и репортер» вызвали ряд мыслей, которыми хочется с вами поделиться.

Прежде всего: о темпах творчества и темпах нашей действительности.

Желание работать над темой о советской женщине возникло у вас «еще несколько лет назад». Это значит, что оно возникло у вас тогда, когда беломорстроевцы только приступили к работе. А может быть, и немного позже, когда уже развернулись штурмы, когда началась стройка, а вместе с ней и великая «перековка».

И эта тема прошла мимо вас, ибо вы были заняты «работой над темой о советской женщине».

Ваш сценарий о женщине уже готов, и вы приложите «все силы, чтобы в 1934 г. снять и смонтировать эту фильму и после этого сделать фильму «Москва—Волга».

Но грандиозная стройка нового канала начинается. В кинохронике уже отражено начало работ, первые взрывы. Исчезают с'емочные об'екты, которые позже никак не отразишь, строятся рабочие поселки, начинаются горячие будни.

Все это ведь нужно снимать сейчас, сегодня.

А теперь — о сценарии «Женщина и репортер».

В сопроводительной заметке к сценарию вы и Б. Лапин пишете: «Мы глубоко убеждены, что нет силы, более воздействующей, чем сила факта, поданного смело, интересно, изобретательно, с ясной целевой установкой».

И вот вы собираете факты о том, как «пролетарская революция создает нового человека, новую женщину» и делаете об этом фильму.

Эти факты должны быть воплощены и переданы всей силой изобразительных средств, которыми владеет искусство кинематографии, ибо наша задача, говорите вы, — «построить цельную художественную фильму».

Но ведь подлинное искусство может быть только там, где есть большие и глубокие образы, типичные для эпохи характеры, где есть сила художественного обобщения, органическая взволнованность и страстность мастера.

А у вас в сценарии вместо интересных, глубоко развернутых образов — огромное скопище фактов и людей, мимо которых мчится кинооператор, мчитесь вы, авторы сценария, иногда останавливаясь для того, чтобы «поговорить» и (вернее)... передохнуть.

Мне кажется, что этот ваш замысел чрезвычайно порочен. Его порочность не нова, она идет от общих пороков кинодокументализма и их «больших полотен». Нужно ли снова их утверждать и возводить в творческий принцип и метод сейчас, после того как они разоблачены самой жизнью, сейчас, когда крепнет в нашем творчестве движение социалистического реализма?

Наша революционная действительность очень богата небывалыми, интереснейшими фактами. Их нужно художественно документировать, нужно удесятерять силу воздействия факта, и в кино над этим систематически работает и уже неплохо работает кинохроника.

Но для того, чтобы вскрыть какую-то большую мысль, выявить какую-то большую идею, показать «подлинную жизнь во всем ее многообразии и сложности противоречий», не обязательно собирать много фактов, все их об'единять и все сразу показывать. Большая мысль большая идея может быть заложена в одном факте, все дело в том, чтобы из цепи фактов выбрать именно тот, который наиболее ярко выражает данную идею, все дело в том, чтобы правильно увидеть этот факт, правильно понять его место в действительности, и причины, обусловившие его возникновение, все дело в том, чтобы суметь поднять этот отдельный факт до уровня художественного обобщения.

Документалисты видели просто факты, факты как следствие, как свершившееся. Далекие от жизни, они не видели становления факта. Неумевшие как следует «раскусить» жизнь, в каком-то конкретном ее проявлении, увидеть и передать содержание явления, которое выражал данный факт, его героев, их психологию, документалисты утверждали лозунг: «фактами закидаем», — они собирали в своих фильмах множество фактов, формально сцепляя их между собой, и это якобы делало их фильмы «богаче, разнообразнее, жизненнее».

В результате они сами тонули в этом водовороте фактов, а зритель равнодушно проходил мимо их картин, ибо они не волновали, не звали, не мобилизовали.

Сценарий «Женщина и репортер» определяет характер будущей фильмы, как своеобразного иллюстрированного киноперечисления, участия женщины в социалистическом строительстве.

Но к искусству ведь пред'являются неизмеримо большие требования.

И инерция, движущая вас к такой кинономенклатуре явлений и фактов, к полнометражным документальным фильмам, забирает у советской кинематографии большого мастера.

Если не разбрасываться в бесчисленном количестве случайно собранных и механически скрепленных фактов, а всю силу своего мастерства, своего умения отражать подлинную жизнь сосредоточить вокруг, например, факта о жизни сестер Ульяновых, можно сделать потрясающий художественный документ, волнующий хроникальный очерк, подняв на большой идейно-художественный уровень тему о новой женщине.

Мне кажется, что вы должны выбрать именно этот путь.

По этому пути сейчас идет вся советская кинохроника, ставшая одним из мощных творческих отрядов советской кинематографии.

Почему бы вам не стать в ряды этого отряда, своим творческим действенно помогающего партии?

Второй вывод, напрашивающийся сам собой,—стоит ли делать картину о женщине по сценарию «Женщина и репортер», порочность творческого метода которого так очевидна? Не следует ли отказаться от постановки этого сценария, и, если вас еще волнует тема о новой советской женщине, разрешить ее в плане хроникального киноочерка?

Для того, чтобы показать подлинную жизнь во всем ее многообразии (а именно этого ждет зритель от советского кино, от кинохроники и от вас), нужно быть жадным к нашей советской жизни.

Вокруг нас много тем, и они ждут мастера.

Ждет мастера не только тема о канале Волга—Москва, но и тема о Дальнем Востоке, расцветающем крае, о жизни и стройке которого хочет знать весь Союз.

Кинохроника поможет вам притти к этим волнующим темам социалистической действительности, стать еще ближе к стремительной жизни и стройке страны.

Вот то, о чем я хотел и, мне кажется, должен был, обязательно должен был, как журналист и работник кинохроники, поделиться с вами.

В свою очередь общественность, печать и особенно работники кинохроники должны окружить вас таким вниманием и заботливостью, которые помогут вашей дальнейшей полнокровной творческой работе.

Р. КАЦМАН

„Петербургская НОЧЬ"*

Из фильмы «Петербургская ночь», артисты Б. Добронравов и Орлова

Эту картину нельзя рассматривать как «экранизацию классика».

Авторы, правда, заимствуют отдельные детали из художественных произведений Достоевского («Белые ночи», «Неточка Незванова»), но не совсем закономерно, так как в основе фильмы лежит совершенно самостоятельная тема, ничего общего с тематикой Достоевского не имеющая.

Робость, боязнь быть до конца самостоятельными в разрешении своей собственной темы чувствуется на протяжении всей картины.

Но несмотря на отдельные шероховатости, неровности, на натянутость общей композиции фильмы, она содержит в себе все же много жизненной теплоты и правдивости. Этому во многом способствует музыкальность картины и интересная работа оператора.

Судьба крепостного художника, стремящегося воплотить и поведать другим в звуках своей скрипки «правду о себе, о жизни народной» подана авторами с чрезвычайной простотой и непосредственностью. Но линия Егора страдает теми же недостатками, что и общая композиция картины, — она, безусловно, **обеднена, упрощена, развивается слишком прямолинейно.**

Здесь необходимо отметить, что возможности кино и именно звукового кино, как искусства предельно синтетического, использованы авторами не до конца. Они могли быть использованы в гораздо большей мере, в особенности в части раскрытия **самой творческой биографии композитора Егора,** показа того мира живой реальной действительности, того богатства образов, красок и звучаний, из которого черпал гениальный художник мотивы для своих произведений.

В фильме же вся тяжесть раскрытия этой биографии идет в основном по линии актерской трактовки образа и музыкальной его характеристики, тогда как природный, вещный и человеческий мир в картине не участвует почти совершенно.

Начало фильмы могло быть гораздо глубже и значительнее. От этого начала в какой-то мере зависела естественность и оправданность всего дальнейшего хода развития действия. Но пассивность самого творческого метода авторов привела их к тому, что, сделав один шаг по пути выдвижения самостоятельной темы, они побоялись сделать второй — побоялись в отношении образной конкретизации дать ей самостоятельное решение. Совершенно необоснованно авторы как раз в наиболее ответственных местах фильмы, вместо того чтобы найти детали, образы, ситуации, более соответствующие решению их задачи, ограничиваются тем, что произвольно используют отдельные мотивы произведений Достоевского, как, например, самоубийство итальянца, эпизод со скрипкой и т. п.

Переосмыслить Достоевского и показать реакционность его идеи можно было, безусловно, только создав равноценное художественное произведение, а отнюдь не вещь произвольно использующую художественные мотивы его творчества. Чем глубже, кинематографически разностороннее была бы раскрыта творческая биография Егора, тем резче и глубже выступил бы контраст между самобытным творчеством Егора и взращенным экзерсисами, комнатным творчеством Шульца. Тем понятнее был бы протест Егора против существующего порядка и естественней переход его на сторону революции.

Но авторы пошли по другому пути. В музыкальную импровизацию Егора (сцена игры помещику) врываются кадры занесенной снегом деревни и голова крестьянки, ритмично покачивающаяся и поющая заунывную народную песню. Ритм ее покачивания, самый образ и мелодия песни хорошо найдены и как будто вполне совпадают с музыкальной композицией Егора. Но эти ассоциации, этот непосредственный переход от абстрактной эмоциональности музыкального произведения к его конкретно-чувственному прообразу, к той натуре, с которой как бы списан этот музыкальный портрет, слишком примитивны, резко прямолинейны, натуралистичны.

Это — перевод на язык художественных образов основного положения домарксоной материалистической эстетики — эстетики Фейербаха, Чернышевского: «Искусство есть снимок, непосредственное отображение жизни, как она есть».

Метод реализации идейного замысла фильмы следует именно данному эстетическому положению. Это непосредственное отображение — живой документ, запечатлевающий отдельную судьбу художника. Это бытово разрешенная натуралистическая портретика, поданная талантливо и правдиво.

И в этой своеобразной «документальности» основное достоинство фильмы, но в ней же и основной недостаток.

В этой вещи Г. Рошаль отошел от той холодной постановочности и искусственности, которая довлела над его прежними работами. В трактовке основных образов он приблизился к реальной действительности и жизненной правде, что далеко не так часто удается нашим художникам. Но благодаря ограниченности самого метода, он не сумел сказать до конца правду о судьбе художника в классовом обществе. Не сумел всесторонне охватить отображаемый им живой разносторонней была бы раскрыта творческая биография Егора, тем резче и глубже выступил бы контраст между самобытным творчеством Егора и взращенным экзерсисами, комнатным творчеством Шульца. Тем понятнее был бы протест Егора против существующего порядка и естественней переход его на сторону революции.

Но авторы пошли по другому пути. В музыкальную импровизацию Егора (сцена игры помещику) врываются кадры занесенной снегом деревни и голова крестьянки, ритмично покачивающаяся и поющая заунывную народную песню. Ритм ее покачивания, самый образ и мелодия песни хорошо найдены и как будто вполне совпадают с музыкальной композицией Егора. Но эти ассоциации, этот непосредственный переход от абстрактной эмоциональности музыкального произведения к его конкретно-чувственному прообразу, к той натуре, с которой как бы списан этот музыкальный портрет, слишком примитивны, резко прямолинейны, натуралистичны.

Это — перевод на язык художественных образов основного положения домарксоной материалистической эстетики — эстетики Фейербаха, Чернышевского: «Искусство есть снимок, непосредственное отображение жизни, как она есть».

Метод реализации идейного замысла фильмы следует именно данному эстетическому положению. Это непосредственное отображение — живой документ, запечатлевающий отдельную судьбу художника. Это бытово разрешенная натуралистическая портретика, поданная талантливо и правдиво.

И в этой своеобразной «документальности» основное достоинство фильмы, но в ней же и основной недостаток.

В этой вещи Г. Рошаль отошел от той холодной постановочности и искусственности, которая довлела над его прежними работами. В трактовке основных образов он приблизился к реальной действительности и жизненной правде, что далеко не так часто удается нашим художникам. Но благодаря ограниченности самого метода, он не сумел сказать до конца правду о судьбе художника в классовом обществе. Не сумел всесторонне охватить отображаемый им живой

ческого метода, в недостаточной свободе и самостоятельности по отношению к художественному решению всей проблемы.

Идея, положенная в основу фильмы «Петербургская ночь», идея, утверждающая враждебность общества, построенного на эксплоатации, на насилии, подлинному и всесторонне правдивому художественному познанию, — ничего ложного, конечно, в себе не содержит, тема тоже как будто найдена и локализована верно: бесперспективность подлинного художественного творчества в условиях крепостной России реализуется в судьбе талантливого музыканта, правдивое творчество которого не нашло, да и не могло найти полного признания там, где истина должна быть скрыта, обесценена, вымуштрована так, как это мы видим в украденной у Егора «Песенке нищего» Шульца.

Глубокая правда Егоровского творчества не могла остаться непризнанной — она нашла себе отклик у тех, кто не боялся взглянуть ей в глаза. И песня, вращенная народными мотивами развитая и обобщенная в музыкальной композиции Егора снова возвращается к массам, но чтобы прозвучать там уже не жалобой на незавидную крестьянскую долюшку, а призывом на «бунт всероссийский».

Такова тема чрезвычайно жизненная, интересная оригинальная. Но как только мы переходим к конкретизации ее в фильме, т. е. к развертыванию уже сложной сюжетной композиции, мы сразу же наталкиваемся на целый ряд нарушений той естественности, органичности, которая обязательна для композиции всякого большого художественного произведения.

Там, где авторы стремятся поставить проблему по-новому, вскрыть действительную закономерность, там как раз и разрывается органичность развития сюжетной линии и правдивость уступает место натянутости, неестественности. Не сумев дать действительное самостоятельное художественное обобщение, установить в художественном плане необходимые реальные связи, авторы, сразу же минуя естественные переходы, необходимые ступени в развитии сюжетно-образной линии непосредственно перескакивают к заранее заданному им выводу, к решению задачи, которая по существу далеко не доказана всем предыдущим ходом развития действия. Можно привести отдельные примеры: так, с самого начала протест Егора (отказ играть помещику) совершенно не подготовлен и поэтому художественно неоправдан ни внутренне — по линии творческой, ни внешне, так как нельзя же считать, что смерть итальянца и эпизод со скрипкой, заимствованные у Достоевского, в плане того социального разрешения вопроса, который взяли на себя авторы, достаточны для оправдания поступка Егора. Досадно прямолинейно и фальшиво звучат слова помещика: «За такую музыку я бы в Сибирь ссылал», это «точка над и» совершенно ненужная. Не оправдано и бегство Егора с концерта после выступления; если он действительно искал признания у «высшего общества», то естественнее с его стороны было бы, конечно, несмотря на разгоревшийся скандал, остаться и закрепить тот успех, который он завоевал. Реакция зала, показанная в отдельных замечательных кадрах, не оставляет ни малейшего сомнения в том, что успех есть. Следовательно, побег сюжетно незакономерен и был необходим авторам только для того, чтобы связать Егора не только идейно (это уже было в какой-то мере и хорошо дано в реакции галерки на его музыку), но и бытово с революционным движением эпохи.

То же отсутствие художественной закономерности в развитии сюжетной линии фильмы видим мы и в конце его, в сценах последнего побега Егора и встречи его со шпицрутенщиками. Ни внутренним развитием образа, ни внешней ситуацией (нельзя же считать в этом отношении успех Шульца и овации, устроенные ему, решающим фактором для перехода Егора на сторону революции). Этот выход не подготовлен, хотя сам по себе конец, взятый в отдельности, звучит чрезвычайно остро, полнокровно и убедительно.

И все же, несмотря на серьезные ошибки, фильмой «Петербургская ночь» режиссеры Рошаль и Строева сделали большой шаг вперед, приблизив свое творчество к реальной действительности. И поэтому, несмотря на все недостатки фильмы, она содержит в себе много живой лирики и теплоты.

Б. КРУСМАН

* **В ПОРЯДКЕ ОБСУЖДЕНИЯ**

„БББВП"

«Фильма снималась на Беломорском канале в течение всего периода строительства», — так указано на афишах о выпуске «БББВП», звуковой документальной картины производства Востокфильм.

Это обязывает. Значит, режиссер-оператор А. Лемберг мог наблюдать постепенно, шаг за шагом, как росло грандиозное сооружение канала, как его строители, **живые конкретные люди**, преодолевали трудности, покоряли дикую природу севера. Значит, он мог наблюдать, как постепенно, шаг за шагом, в процессе труда и борьбы бывшие преступники превращались в сознательных и полезных членов социалистического общества.

Беломорстрой — не только миллионы кубометров вычерпанной земли, не только десятки плотин и шлюзов, не только замечательнейшее гидростроительство в мире. Беломорстрой — это только в условиях СССР мыслимая школа перевоспитания человека.

«Товарищи из ОГПУ показали изумительные примеры перевоспитания преступника, который к ним пришел. Четкой и хорошей работой они добиваются прекрасных результатов и в области переделки человека и в области производственных эффектов. Одним из таких примеров является Беломорстрой» — так сказал т. Сольц в речи, записанной для фильмы.

Фильма, «снимавшаяся в течение всего периода строительства», и должна была развить эти основные темы: Беломорстрой, как **крупнейшее строительство и как школа переделки человеческого материала.**

Беломорстрой говорит сам за себя. Но в фильме материал не подчинен задаче последовательного и выразительного раскрытия ведущих тем. Материал случайный, раздробленный, не собранный воедино, а об'единенный только по принципу хронологической последовательности событий.

Бесспорно сказывается, что начало с'емок картины относится к тому периоду, когда в кино безраздельно господствовала так называемая агитпропфильма. Отсюда — механический, обезличенный показ строительства. Отсюда — почти полное забвение **живого человека.**

Человек выпал из фильмы. Входит он в фильму так: после показа огромного количества пейзажей Карелии следует надпись: «Но вот пришли люди». И в следующем кадре—усеянные людьми деса и поляны, на которых закипела работа. Для характеристики того, **какие** люди пришли—даны **снимки с фотографий** двух трех бывших преступников. Ни один живой человек, ни одна человеческая биография не нашла отражения в фильме, если не считать выступления двух ударников в финале картины, в нескольких словах заявивших, что «были они преступниками, а теперь стали людьми».

Не лучше показан и человек **в массе.** Например, огромное количество сплавляемого леса, земляные работы, взрывы скал,—и вдруг переходящее красное знамя у одной из бригад. Ни до, ни после этого никакой борьбы за знамя, никакого соцсоревнования и ударничества показано не было.

На протяжении всей полнометражной фильмы мы встречаемся с живыми людьми, кроме показа общих планов строительства, буквально несколько раз: в читальне, в сцене пляски и при посещении строительства т. Сольцем. **Раз показанный в фильме человек исчезает, чтобы вторично не появляться.**

Авторы, видимо, наивно полагали, что десять-пятнадцать метров читальни (читают), десять-пятнадцать метров пляски и кружка самодеятельности (культработа), пять-десять метров первых страниц газеты «Перековка» (использование печати) и речь одного из руководителей строительства перед ударной работой накануне весеннего паводка—дают полное и исчерпывающее представление о методах перевоспитания человека.

Значительно лучше следовало показать и само строительство. Правда, все наиболее интересные об'екты строительства показаны. Впечатления от грандиозности этой стройки и непреклонной воли к преодолению трудностей — огромные. Но это опять-таки относится не к заслугам авторов, а к материалу. Беломорстрой сам рассказывает о себе. Никакой кинематографической изобретательности, никаких попыток показать все это живо, свежо, впечатляюще.

Фильму следует квалифицировать как неудачу еще и потому, что к такой ответственной теме мы вправе пред'явить особо повышенные качественные требования. И корни **этой** неудачи лежат прежде всего в **методах** работы.

Режиссер-оператор А. Лемберг снимал строительство почти без всякого плана. В поле зрения аппарата попадали случайные, наиболее «выигрышные» об'екты. **Режиссер Лемберг** не знал, что должно получиться в результате его работы, и не мог потому руководить **оператором Лембергом.**

Писатели **В. Шкловский и В. Инбер** писали сценарий, исходя из заснятого уже материала. Они смогли только хоть как-нибудь скомпановать и об'единить его. Никакие песенки, никакая музыка не смогли дать фильме того, чего в ней нет, —образного раскрытия идеи.

Беломорский канал — грандиозное, великолепное сооружение, созданное волей партии по инициативе ее вождя тов. Сталина, руками бывших преступников, завоевавших право быть полноправными членами нашего общества. И зритель не может удержаться от выражения своего восхищения, от бурных аплодисментов, когда видит на экране совершенно готовый, водный путь из Балтийского моря в Белое и тт. Сталина и Ворошилова, осматривающих готовое сооружение. Речь идет лишь о том, что именно такая ответственная тема должна быть отражена в высококачественном кинематографическом произведении, а не в обычной, серенькой, далеко не мастерски сделанной хронике.

МИХ. БЕЛЯВСКИЙ

„БОЛЬШИЕ ПОБЕДЫ"

Оператор Союзкинохроники Михаил Кауфман закончил киноочерк «Большие победы».

Очерк рассказывает о первом государственном заводе «Шарикоподшипник» им. Л. М. Кагановича с момента возникновения завода по сегодняшний день, когда завод выпускает 24 миллиона подшипников в год. В фильме показаны лучшие ударники и ударницы «Шарикоподшипника», новое оборудование завода, процесс производства подшипников.

В марте фильма М. Кауфмана выходит на экран.

НЕИЗУЧЕННЫЙ ОПЫТ

Для советской учебной фильмы 1933 г. оказался переломным годом. Были организованы в Москве и Ленинграде специальные фабрики учебной фильмы и все методические и методологические проекты, имевшие до 1933 г. лишь значение теоретических рассуждений, получили практическое осуществление. Учебные фильмы до 1933 г. представляли собой совершенно бесформенную массу. Обычным явлением было, когда одна фильма служила и агитационно-пропагандистским целям и представляла собой учебную фильму для прохождения предмета в школе, и была также инструктивной фильмой и предназначалась для повышения квалификации рабочих на производстве.

Основной успех теоретической и практической работы 1933 г. состоит в том, что жанры учебной фильмы постепенно стали диференцироваться, и оказалось, что мир так называемой «учебной фильмы» населен организмами совершенно различными.

В 1933 г. исчез прежний собирательный термин «учебная фильма».

На Московской фабрике Союзтехфильм в 1933 г. ставились учебные фильмы для средней школы, фильмы по техминимуму, учебные фильмы для взрослой аудитории, научно-пропагандистские и агитационно-инструктивные фильмы. Из этой многообразной работы можно вынести ряд уроков. Например, перед учебными фильмами, предназначенными для взрослой аудитории, ставились следующие задачи: первая — **фильмы должны быть предельно ясными и понятными.** Требование это совершенно бесспорно. Не разрешив его, невозможно создать учебной фильмы. Однако именно это требование выполнить нелегко.

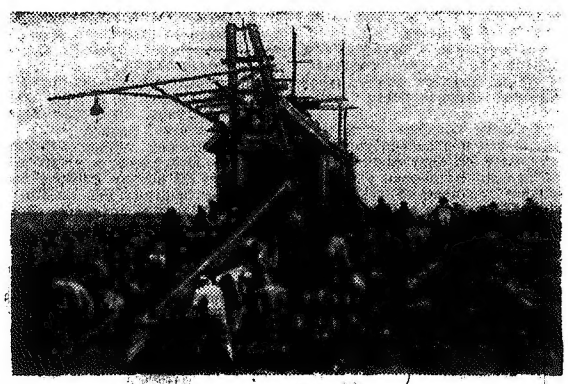
Мы должны быть лаконичны, мы должны научиться с предельной ясностью излагать материал. И вот для решения этой задачи мы приходим к выводу, что подобно тому как в художественной фильме материал организуется сюжетом, в учебной фильме должен быть свой своеобразный «сюжетный» стержень. Подсказывая ученикам решения вопросов, надо вести действие таким образом, чтобы с фильмой учащиеся сами шаг за шагом решали поставленную задачу.

Подобно тому как зритель художественной фильмы, симпатизируя героям, волнуясь за их судьбу, является тем самым как бы участником фильмы, подобно этому зритель учебного кино должен быть втянут во все «перипетии» решения поставленной задачи, — он тоже должен быть участником экранного действия. **Учебная фильма должна рассуждать и решать задачу вместе с аудиторией.** Это и есть лучший способ сделать фильму понятной. Такой подход к построению картины позволяет автору отбирать и стройно располагать материал.

Примерно по такому принципу строилась на Московской фабрике Союзтехфильм картина **«Электрооборудование автомобиля».** Однако и в этой картине так же, как и в некоторых других, звучит еще отголосок старого — желание не об'яснять, а только перечислять, желание превратить фильму на пособия, активно ведущего учеников к решению задачи, в пособие, пассивно предлагающее отдельные рассуждения и иллюстрации. Конечно, куда легче нанизать одну за другой десяток иллюстраций, склеив их промежуточными надписями или репликами. Но это еще не фильма. Это — диапозитивы или печатная книга, снятая на пленку.

Эта ошибка допущена в отдельных уроках «Электрооборудования». Отдельные уроки только **демонстрируют** предмет, только **называют** вещи, тогда как фильма, как я говорил выше, должна воспроизвести весь ход рассуждения, со всеми трудностями, которые встают на пути к решению задачи.

Целый ряд других более мелких выводов надо сделать на основе анализа учебных фильм Московской фабрики. Так, например, со-



Из технической фильмы «Торфодобыча». Элеваторная установка. Режиссер Миллер

вершенно очевидно, что ясность изложения требует: небольшого числа мест действия, небольшого числа осей зрения с'емочного аппарата, полного исключения необычных, странных точек зрения («ракурсов»), тщательности в переходах с плана на план, полного отказа от увлечения игрой света в кадре, применения контрастной фотооптики, специальной окраски с'емочных об'ектов и т. д.

Анализ инструктивных фильм той же фабрики показывает, что и в этой области так же, как и в области учебных фильм, имеются большие достижения. Но чем лучше фильма, тем заметнее ее отдельные недостатки.

Наиболее показательной инструктивной фильмой является **«Аварийность на железнодорожном транспорте».** Ее отличие от инструктивных фильм выпуска прошлых лет состоит в том, что она не только инструктивная, но еще и агитационная фильма. До 1933 г. инструктивные фильмы занимались тем, что, подражая печатной инструкции сухо, **перечисляли** все то, что следует и чего не следует делать. Но, как я уже показал, не только инструктивная, но любого жанра фильма не может строиться на перечислении. Это противно природе кино. Фильма должна выбирать главное, должна обобщать, должна своим материалом поражать зрителя. Только в этом случае материал ее останется надолго в сознании зрителя. Если же фильма оставит зрителя безучастным, она выветрится из его сознания раньше, чем зажгут свет в зрительном зале.

Инструктивная фильма, в отличие от печатной инструкции, должна найти то общее, что определяет смысл данного сборника инструкций. Прививать сознанию зрителя она должна не частность, а именно это общее, с тем, чтобы в свете этого общего и главного зритель бы потом видел все частности своей работы. Инструктивная фильма должна быть агитационной фильмой.

Фильма «Аварийность на железнодорожном транспорте» делится по технике выполнения на две неравные части: очень удавшуюся первую часть и неудавшиеся остальные пять. Если первая часть свободна от вышеописанных дефектов старой инструктивной фильмы, то в остальных частях режиссер Беляев (автор этой фильмы) стал пятиться назад к прошлому. В первой части картины режиссера Беляева дана общая причина аварийности на ж.-д. транспорте — «субъективные причины», преступное разгильдяйство и пренебрежение инструкциями, совершаемое внешне «своими» людьми. Кинематографически эта часть сделана удачно. Летит поезд. Машинист решил подвести знакомого. Надвигающаяся опасность монтируется с веселым разговором машиниста. Зритель в страхе ждет катастрофы и негодует по поводу беспечности машиниста.

Но формы разгильдяйства многообразны и, видимо, уступая потребности перечислять, т. Беляев в остальных частях показывает, что если дежурный по станции будет болтать, как болтал машинист, то тоже будет катастрофа, если ремонтные рабочие будут болтать, то произойдет то же самое, если путевой сторож будет болтать, то... и т. д. все одно и то же.

Случаям нет конца, все их не переберешь. А если начнешь перебирать, то случится то, что случилось с картиной т. Беляева: метраж картины непроизводительно вырос, и хорошая по началу картина под конец просмотра становится невыразимо скучной. Этот урок, надо надеяться, режиссеры учтут.

Еще надо отметить ошибки инструктивных частей картин «Банкоброшн» и «Ватера», реж. Буринский. Они характерны для производства инструктивных картин. В инструкции надо уметь расставить ударения. Это дело тонкое. В кинематографической фразе — «не делай» надо найти «ты» («ты не делай»), т. е. найти человека, к которому автор обращается с экрана. Инструкция с экрана не может быть бесстрастно холодной. За короткий срок она должна врезаться в память зрителя. Но этого нет в инструктивных фильмах Буринского. Большинство инструкций проникнуто холодным безразличием. И в этом их беда.

Б. АЛЬТШУЛЕР

ОТ РЕДАКЦИИ

Учебной фильме кинематографическая критика уделяет недопустимо мало внимания. Этот упрек можно справедливо адресовать и газете «Кино». Количество и, что особенно существенно, качество помещаемого в газете материала по учебной фильме не дают полного представления о предмете. Статья т. Альтшулера содержит ряд ценных практических соображений о построении учебной фильмы и в этой части заслуживает широкого обсуждения. Вместе с тем нельзя не отметить более чем спорные высказывания автора об агитационности инструктивной фильмы, о необходимости «поражать» зрителя материалом и пр.

Нет нужды доказывать, что учебная фильма должна максимально просто, ясно и лаконично излагать содержание киноурока. И ее агитационность, равно как и впечатляемость, определяются в первую очередь именно содержанием. Если оно изложено понятно, грамотно и кратко, фильма явится полезным и ценным учебным пособием. Агитационность, навязанная извне, будет здесь лишь мешающим восприятию этого содержания, а потому ненужным элементом.

ОПЛАТА ПРОСТОЕВ

В прошлом году, как известно, впервые было введено специальное положение об оплате простоев в производстве кинокартин.

Оплата простоев для технических цехов не вызывала никаких трудностей и сомнений.

Для творческих групп следовало установить и четко разграничить два вида простоя: первый — так называемый межкартинный перерыв в работе, т. е. период пассивный, когда режиссер и постоянно прикрепленные к с'емочной группе ассистент и оператор, закончив работу над одной картиной, не приступили еще к работе над другой; второй — так называемый внутрикартинный перерыв в самом процессе производства.

Действующее в настоящее время положение устанавливает пониженную оплату для обоих указанных видов простоев в размере 75 проц. нормальной ставки работника.

Пониженная оплата установлена также и в случаях затяжки работы над картиной, т. е. в течение времени, превышающего плановый срок.

Вопрос о пониженной оплате в пассивный период межкартинного перерыва не вызывает никаких споров.

Другое дело — внутрикартинный простой.

Данные московских фабрик показывают, что подавляющая часть простоев вызвана так наз. «техническими причинами», несвоевременным финансированием, неготовностью декораций, непогодами и пр.

Надо учесть, что общий закон о простоях и действующее в кинематографии специальное положение о них имеет в виду установление пониженной оплаты за простои, имевшие место не по вине работников.

Каждый день и час простоя должен был повлечь за собой соответствующие вычеты из зарплаты. Но так как эти простои удлиняли срок работы над картиной, то соответственное понижение в оплате должно иметь место и в работе после планового срока (согласно изложенного выше правила). Работник, таким образом, платит дважды за простой, происшедший не по его вине.

Не является ли такое «правило» нарушением прав и интересов работников, противоречащим духу нашего законодательства?

Совершенно очевидно, что в с'емочном периоде введение подневного учета становится явно нецелесообразным, поскольку выполнение месячного планового задания дает право работнику получить причитающееся ему месячное вознаграждение полностью. Дневной учет должен повлечь за собой снижение зарплаты, которое не компенсируется последующей переработкой в другие дни, поскольку у творческих работников рабочий день не нормирован.

Вместе с тем помесячный учет простоев по сути дела обозначает известный отказ от самого принципа оплаты простоев, ибо, если и при наличии простоев в тот или другой месяц соответствующий период по картине выполнен в срок, нет никаких оснований к снижению работникам заработной платы.

Все эти недочеты действующего положения о простоях в достаточной мере выявились в практике работы.

Как оказалось, на Московской фабрике положение о внутрикартинном простое фактически не осуществляется. То же происходит и в Межрабпомфильм, с тем лишь изменением, что, не производя вычетов за простои в плановом сроке, дирекция Межрабпомфильм пытается применять положение в части 75 проц. ставки после пропуска планового срока.

На такой пониженной оплате работают сейчас группы картин: «Карьера Рудди»—реж. Немоляев, «Возвращение»—реж. Эггерт, «О любви и ненависти»—реж. Гиндельштейн, «Большое сердце»—реж. Столпер.

Но эта система оплаты никак не обоснована и, что самое главное, имеет место не в простойное время, а в период наиболее напряженной работы групп.

Действующим в настоящее время положением была, безусловно, отдана известная дань механическому перенесению на кинофабрику общих принципов об оплате простоев, желанию во что бы то ни стало «отбояриться» от специфики кинофабрики.

Надо категорически высказаться против пониженной оплаты в течение времени после планового срока, равно как и против пониженной оплаты и во внутрикартинном простое, т. е. за установление полной оплаты за все время работы над картиной, начиная с режиссерского сценария и кончая выпуском картины (включая сюда и требующиеся переделки и исправления).

Вместе с тем следует сохранить пониженную оплату в межкартинном перерыве.

Е. ВАКМАН

★

От редакции. Правильно ставя вопрос о наличии существенных недостатков в оплате простоев, т. Вакман кстати, высказываясь за полный отказ от оплаты простоев в периоде работы над созданием картины.

Правильным является **отказ от пониженной оплаты**, когда продолжительность работы над картиной превышает сроки, предусмотренные планом. Нельзя считать простоем период, возможно, наиболее интенсивной работы.

Как нам известно, ЦК Рабис и ГУКФ договорились об отмене такого порядка оплаты простоев. Кроме того, ЦК Рабис и ГУКФ будут разработаны уточнения, устанавливающие случаи, когда положенная оплата простоев в с'емочном периоде не должна применяться.

Редакция также отмечает, что в противовес утверждениям т. Вакмана, именно учет особенностей и характера работы на кинофабриках задержал на целый год применение закона и вызвал необходимость разработки, с участием большого числа творческих работников специального положения, предусматривающего ряд весьма существенных из'ятий из основного закона.

СТРУКТУРА И САМОКРИТИКА

28 февраля коммунисты Московского кинокомбината на партийном собрании обсуждали вопросы практического осуществления решений XVII с'езда.

Организационная структура, руководство творческим процессом, вопросы единоначалия, техническая база, партпросвещение, освоение техники и целый ряд других моментов жизни Кинокомбината нашли свое отражение в выступлениях товарищей.

Технический директор Саттель говорит о производственной работе комбината. Нет на фабрике основного, оперативного руководства творческим процессом, режиссерами. В цехах многоначалие и, следовательно, обезличка. Начальники цехов не имеют никаких, ни финансовых, ни административных, прав. Административный аппарат фабрики слишком громоздкий. Тов. Саттель предлагает сократить количество различных заведующих за счет большого насыщения цехов инженерно-техническими кадрами.

Тов. Саттель подробно останавливается на введении новой структуры управления Кинокомбинатом. Структура еще не доработана — она не стала достоянием всех работников комбината. Недостаточное руководство творческим процессом и превращение кинофабрики в Московский кинокомбинат означает не просто перемену наименования, а коренную реорганизацию всего предприятия. В кинокомбинат государство вкладывает дополнительно на расширение и дооборудование 70 миллионов рублей. Московский кинокомбинат должен по праву играть ведущую роль во всей системе кинопредприятий Союза. Это обстоятельство повышает ответственность каждого работника комбината, это настоятельно требует пересмотра всей системы руководства и поднятия его на высшую ступень.

Нужно отметить, что детально обрисовав картину положения на фабрике, т. Саттель не рассказал собранию, как он сам на своем участке работы борется с производственными неполадками, что он делает для внесения организационной ясности в работу комбината, какие обязательства берет он на себя для реализации решений XVII с'езда партии.

Несколько с большей самокритикой выступает т. **Саврасов.** Он останавливается на организационных неполадках работы фабрики и комбината. Нет твердого руководства. Система ХПО себя не оправдала, и не потому что она плоха, а потому, что плохо ее проводили. Руководство ХПО фактически ни за что не отвечает. У него отняты административные и финансовые функции. Ни один начальник цеха не чувствует себя начальником.

За все это в большой мере ответственна парторганизация комбината, которая мало занималась конкретными производственными и творческими вопросами.

Сейчас на фабрике из-за ряда причин — вынужденная недогрузка павильонов. Эту передышку следовало максимально использовать для технического переоборудования цехов, так как это трудно осуществить при большой нагруженности, при развернутой производственной работе фабрики. Однако в этом отношении почти ничего не предпринимается. Вместе с затишьем, наступившим в производственной работе комбината, наступило затишье в общественной и партийной жизни. Об этом наступившем затишье говорит т. **Крумин,** посвятивший свое выступление критике работы базового бюро.

Еще комиссия по чистке отметила, что во всех звеньях работы фабрики господствует организационная неразбериха. С момента чистки положение мало изменилось, нет дружного рабочего контакта между отдельными важнейшими звеньями руководства. Очень редки на фабрике открытые партийные собрания. Вокруг отдельных нездоровых явлений в жизни фабрики не мобилизуется общественное мнение.

Эти вопросы не предаются гласности, а разрешаются втихомолку, на закрытых заседаниях. Вся фабричная общественность взволнована состоянием фильмы А. М. Роома, о которой носится много тревожных слухов. Вопрос этот решается где-то в кабинетах. Новые технические усовершенствования не находят широкой популяризации на фабрике. Например, такая техническая победа, как освоение транспаранта, не подверглась ни разу широкому обсуждению, не стала достоянием всех работников комбината.

Плохо с партийной учебой. Многие коммунисты не осознали еще серьезно всю важность поставленной с'ездом задачи об идейной вооруженности коммунистов.

Сеть партпроса развернута не только в цехах, но и в рабочих бараках, посещаемость же занятий крайне слабая. Целый ряд коммунистов, как, например, т. Васютичев и другие, совершенно не посещают занятий, ссылаясь на загруженность производственной работой.

Собрание показало, что вопросы перестройки комбината на основе решений XVII партс'езда еще недостаточно глубоко продуманы и осознаны коммунистами Кинокомбината. На партийном собрании нужно было услышать от коммунистов конкретные, практические предложения по перестройке. Нужно было притти на собрание уже с обязательствами по выполнению решений с'езда. Этого на собрании не было. Этого нет еще пока, к сожалению, и на практике.

О качестве работы фабрики будут судить не по структуре, а по конкретным производственным показателям.

Р. ЗВЕРИНА

ТЕХМИНИМУМ И МИНИМУМ РУКОВОДСТВА

Комсомольская организация Межрабпомфильм развернула большую работу по проведению соцтехэкзамена среди работников фабрики. К этому большому, важному делу были привлечены лучшие специалисты, инженеры и техники фабрики.

Соцтехэкзамен решено было провести сначала в энергоцехе. Все рабочие энергоцеха получили тщательно проработанные вопросники, после чего была устроена проверка теоретической и практической подготовки рабочих всех профессий, занятых в Энергоцехе. Всего проверено 33 человека.

Из 33 проверенных **10 человек сдали экзамен хорошо и отлично; 4 удовлетворительно и — 19 человек оказались подготовленными неудовлетворительно.**

Больше половины всех занятых рабочих в энергоцехе и среди них — большинство осветителей — не владеют теоретическим и техническим минимумом, необходимым для выполнения той работы, на которую они поставлены.

Сейчас идет усиленная подготовка к соцэкзамену для остальных категорий работников. Выработаны вопросники по техминимуму для столяров-постановщиков, монтажниц, художников — постановщиков-декораторов, звукооператоров. Затрудняет работу по проведению соцтехэкзамена отсутствие типовых профилей для основных профессий, занятых в кинопромышленности.

Совершенно недопустимым является тот факт, что всю работу по соцтехэкзамену комсомол Межрабпомфильм проводит без поддержки других организаций. Помощь партийной ячейки выразилась в том, что недели две назад был заслушан доклад т. Соколова (мас. сектор комсомола), но ячейка не дала никаких практических предложений.

Газета «Рот фильм», которой надлежало бы играть ведущую роль во всей работе по соцтехэкзамену, никак в этом направлении комсомолу не помогает.

Необходимо отметить одну деталь. На-днях культотдел ЦК союза Рабис прислал письменное руководство для проведения соцтехэкзамена на фабрике Межрабпомфильм. Называется оно **«требования технического минимума для варщиков (консервная промышленность)».**

Этот факт характеризует «конкретность» руководства соцтехэкзаменом.

Комсомольцы Межрабпомфильм взялись за большое, настоящее дело овладения техникой сложного кинематографического производства, и важнейшей задачей всех фабричных организаций является поддержка этой комсомольской инициативы.

Р.

ДОРОГУ „УЗКОМУ" КИНО

спасайте УЗКУЮ ПЛЕНКУ

У молодого дела с огромным будущим, у узкопленочного кино много нянек и ни одной матери.

ФОКХТ производит узкую ацетатную пленку. При этом производит вне всякой согласованности с пропускной способностью копировальной фабрики. По инициативе газеты «Кино» Переяславльская фабрика ФОКХТ лишь совсем недавно приступила к выпуску сдвоенной узкой пленки, что вдвое ускорит печатание копий узких фильм.

Сектор материальных балансов ГУКФ утверждает распределение узкой пленки, исходя из выпуска 3 миллионов метров в 1934 г., но отнюдь не из действительных возможностей освоения узкой пленки ее непосредственными потребителями и сроков ее хранения.

Строились, строятся и сейчас обширные планы выпуска художественных и хроникальных узких фильм Союзэкраном, научных и технических — Союзтехфильм, но тоже без учета пропускной способности копировальной фабрики.

Одесский завод Киномеханпрома беспрерывно, тысячами, выпускает узкопленочные проекторы, которые в своей подавляющей массе оседают на складе и лишь единицами расходятся по потребителям, ибо нет фильм, ибо нечего демонстрировать узкопленочнику.

До сего дня все благие намерения об открытии баз проката узкопленочных фильм и проектов так благими намерениями и остались.

Фактически же дело обстоит так:

Существует и работает **только одна узкопленочная база в Москве,** с весьма ограниченным фондом фильм на узкой пленке.

Для печатания копий фильм на узкой пленке имеется **лишь один оптический копировальный аппарат** с оптимальной теоретической пропускной способностью в 6 тысяч метров в сутки, но в действительности **печатающий немногим больше тысячи метров копий в сутки.**

Срок хранения узкой пленки весьма ограничен и с наступлением тепла еще более сократится. В то же время уже **на первое марта у Союзэкрана образовался запас узкой пленки прежних поступлений в 200 тысяч метров.** Из этого количества 22 тысячи метров по самым оптимальным допускам должны были быть использованы до 1 марта, но они не использованы. Количество узкой пленки, которое по техническим условиям становится браком, каждый день будет увеличиваться на десятки тысяч метров. **Так, к 1 мая только по Союзэкрану угрожает гибель 108 тысячам метров узкой пленки.** К этому, возможно, придется присоединить пленку, поступающую в адрес Союзтехфильм и неиспользованную для печатания копий, и узкую пленку, отгружаемую в резерв, ибо срок хранения пленки не зависит от того, кто ее получает.

Мы не впервые бьем тревогу и предупреждаем о возможной гибели узкой пленки.

Отсутствие единого хозяина по «узкому» кино создало классическую форму обезлички. Сейчас формально будет некого даже привлекать к ответственности в случае гибели узкой ацетатной пленки.

Необходимо создать в системе ГУКФ управление или трест, ведающий всем комплексом вопросов, связанных с узкопленочным кино, и несущий ответственность за «узкое» кино.

Временно же нужно **немедленно** разгрузить склады от запасов узкой пленки путем максимального увеличения пропускной способности лабораторий массовой печати московской копировальной фабрики и даже может быть путем временного сокращения производства узкой пленки.

Эти мероприятия, конечно, ни в какой мере не снимают ответственности за создавшееся положение с узкой пленкой и с узкопленочным кино в целом, с Технического и Планового секторов ГУКФ, с бывшего Технического сектора бывшего Союзфильм, ныне Московского комбината, и персонально с тех людей, которые еще в 1933 г. должны были все подготовить к выпуску одного миллиона метров копий фильм на узкой ацетатной пленке и ничего не подготовили.

Дальше так дело продолжаться не может. Выпускать пленку только для того, чтобы выпускать, а потом выбрасывать на помойку, это политическое преступление.

Еще раз подчеркиваем, что нужен единый орган, ведающий всеми вопросами узкого кино, и нужен уже сейчас, сегодня.

ЕВГ. ШЕВАЛЬ

к уголовной ОТВЕТСТВЕННОСТИ

Узкопленочные фильмы из-за своих особых свойств имеют хождение только намотанными на бабины. Следовательно, для узкопленочного кино нужно большое количество бабин, нужно массовое налаживание производства их.

Такое требование выдвинула практика работы. И Одесский завод Киномеханпрома наладил у себя массовый выпуск бабин. Больше того, уже сегодня на складе Киномеханпрома в Москве имеется **несколько тысяч бабин,** изготовленных Одесским заводом.

Но что это за бабины?

Это сплошной стопроцентный брак, способствующий преждевременной гибели фильм на узкой пленке.

Бабины очень жидки, ибо сделаны из тонкой жести. Бабины не упруги, а потому легко деформируются. Бабины не центрированы, а потому вращаются волнообразно, сбивают пленку с барабана проектора, рвут и портят фильмы.

Отверстие в бабинах для надевания на ось вращения сделано небрежно, и подчас механику приходится от руки напильником расширять отверстие. Это отнюдь не способствует качеству демонстрации узких фильм и точности работы узкопленочного проектора.

Тресту Киномеханпром нужно немедленно расследовать причины изготовления негодных бабин. **Виновные в изготовлении и выпуске с завода заведомого брака должны быть привлечены к уголовной ответственности.**

П. МОЛЧАНОВ

★

ПРИМЕЧАНИЕ. Редакция газеты «Кино» ожидает от треста Киномеханпром и Одесского завода сообщения о фамилиях виновных и о передаче дела о них прокурору.

Ответственный редактор
М. Д. КОРОЛЬ

ИЗДАТЕЛЬ — Журнально-газетное об'единение.
РЕДАКЦИЯ: Москва, М. Гнездниковский, 7, тел. 1-91-45.

ИЗДАТЕЛЬСТВО: Москва, Страстной бульвар, 11, тел. 4-68-18 и 5-51-69.

ЗАБЫТЫЕ ЛЮДИ

При обсуждении вопросов, связанных с качеством фильмы, совершенно упускается вопрос о рабочих подсобных цехов, выносящих на себе всю тяжесть декоративного и вещественного оформления фильмы, столярах-постановщикам, малярах-декораторах, осветителях, бутафорах и других специалистах.

Между тем квалификация этих кадров определяет очень многие стороны качества фильмы, и что является очень важным — стоимость постановки.

В газете «Кино» часто приводятся факты, когда по вине постановочной части бывают длительные простои, вызываемые необходимостью переделки или перекраски декораций, бутафории и костюмов.

Планирование работы с'емочных групп, т. е. использование площади павильона, упирается опять-таки в техбазу, в ее способность быстро и точно выполнять заказы с'емочных групп.

Единственный материал по работе с техническими кадрами, имеющийся в СПК ГУКФ датируется 14 октября 1933 г. и представляет собой протокол методсовещания при СПК и четыре утвержденных этим совещанием профиля: слесаря-инструментальщика, слесаря-сборщика, токаря по металлу и установщика механического цеха, для школ ФЗУ системы треста Киномехпром.

Нам кажется, что вопросы о профилях этих категорий рабочих не так уж срочны, чтобы ими в первую голову занялся ГУКФ, тем более что профиля этих специальностей очень хорошо разработаны институтом промкадров и ЦИТ. Но поскольку работа проделана, мы вправе требовать хорошего качества от этой работы.

При самом поверхностном просмотре этих материалов бросается в глаза печать самотека и абсолютного непонимания дела, лежащая на творениях сектора подготовки кадров ГУКФ.

Профиля, присланные одесским ФЗУ Киномехпрома, обсуждались на «массовом» совещании в составе методиста СПК ГУКФ т. Мельниковой, методиста треста Киномехпрома т. Крылова и инженера того же треста т. Степанченко.

В самих профилях поражает методологическая путаница в теоретических и практических знаниях и навыках, характеризующая отсутствие понятия о производстве вообще.

Так, например, слесарь-инструментальщик должен **«уметь разбираться во всех конструкциях станков», «типах и классификациях всего оборудования механического завода»** (Подчеркнуто мной—А. Б.).

«Содержание рабочего места в чистоте» отнесено к общественно-политическим обязанностям рабочего.

Верхом непонимания дела, голого приспособленчества и механистичности является следующий абзац из раздела «знания и навыки» — профиля установщика механического цеха.

«Общественные науки: конституция СССР, структура управления об'единением, трестом и заводом Профсоюзные и партийные вопросы: охрана труда, промсанитария и профгигиена и **паталогия труда» (!)** (Подчеркнуто мной — А. Б.).

Можно было-бы привести еще ряд подобных перлов, но и эти примеры ясно показывают качество профилей, а заодно и качество работы СПК ГУКФ.

Весь этот словесный бред во всех четырех профилях увенчивает стандартная «шапка», именуемая «Целевой установкой профиля» и гласящая, что... «В процессе подготовки наш специалист должен овладеть марксистско-ленинской методологией и социалистическими методами труда — настолько, чтобы быть активным борцом за генеральную линию партии, быть активным участником социалистического строительства и уметь строить работу на основе соцсоревнования и ударничества».

Эти профиля приняты как типовые для школ ФЗУ Киномехпрома и разосланы на места, к сожалению не «для сведения», а «к руководству»

Этим ограничилась работа СПК ГУКФ. Руководитель работы с техкадрами т. Мельникова не интересуется этим делом, так как с начала учебного года не удосужилась побывать на Потылихе, посмотреть, как работают кружки техучебы и курсы по повышению квалификации.

Каково же действительное положение с рабочими кадрами на кинофабриках показывают следующие факты.

На Потылихе в октябре 1933 г. проводился соцтехэкзамен почти во всех цехах.

Была выявлена почти абсолютная техьическая неграмотность рабочих: например, в осветительном цехе экзамен прошли 44 чел. Из них — по стажу работы в кинопромышленности:

19 чел. — стажа не имеют (только поступили на фабрику), 19 — от 1 г. до 1½ лет, 4 — от 1½ л. до 3 лет, 2 — свыше 3 лет.

Квалификация их видна из следующей таблицы: 25 чел. имеют II тарифн. разряд., 4 чел. имеют III тарифн. разряд, 10 чел. имеют IV тарифн. разряд, по 1 чел.—V, VI VII и VIII разряду.

Подавляющее большинство — молодежь 14, 15 и 16 лет.

В костюмерном, бутафорском, реквизиторском цехах, соцтехэкзамен не проводился ввиду явной технической неграмотности рабочих.

На фабрике созданы кружки и курсы, но вся постановка учебного дела хромает по ряду причин. Нет четкой целевой установки у курсов, помещения для занятий — случайны и разбросаны по всей фабрике, питание учащихся не налажено, в результате посещаемость занятий падает, несмотря на грозные приказы администрации фабрики об обязательности обучения для всех рабочих.

Учебный п/отд. плохо связан с производством. Потребности в рабсиле по специальностям и квалификациям неизвестны. Отсюда — самотек в работе, планирование новых приемов «с потолка».

Единственная школа ФЗУ, которая готовила кадры осветителей, столяров, постановщиков и др., в момент, когда было приобретено учебно-производственное оборудование, отстраивалось специальное учебное здание в сентябре 1933 г. с ведома ГУКФ ликвидирована.

Таким образом вопросы подготовки кадров рабочих скинуты со счетов.

Пора отбросить пренебрежительное отношение к вопросу о создании своих кадров в кинопромышленности. Специфика кинопроизводства сложна, и каждая специальность, будь то столярная, малярная или бутафорская, требует акцента по кинематографии.

Даже опытный столяр-постановщик, работавший в театре, придя на кинофабрику, вынужден переучиваться почти с начала.

ГУКФ должен срочно пересмотреть свое отношение к этому важному делу. В основу должны быть положены решения ЦК ВКП(б) о школах ФЗУ, как основном канале по подготовке рабсилы.

А. БРЕЙТЕРМАН

СРОК ПРЕДСТАВЛЕНИЯ ЛИБРЕТТО и СЦЕНАРИЕВ
НА КОНКУРС, ОБ'ЯВЛЕННЫЙ
НАРКОМПРОСОМ БССР и ТРЕСТОМ
БЕЛГОСКИНО
ОТКЛАДЫВАЕТСЯ

а) по либретто до 1-го мая 1934 г.
б) по сценариям до 1-го июля 1934 г.

ПРОДОЛЖАЕТСЯ ПОДПИСКА НА 1934 г.
ТЕАТР и ДРАМАТУРГИЯ
Ежемесячный общественно-политический художественный журнал театра, драматургии и критики.
Отв. редактор А. Н. АФИНОГЕНОВ.

«ТЕАТР И ДРАМАТУРГИЯ»
ставит задачей консолидацию творческих сил советской литературы и театра на основе борьбы за социалистический реализм, на основе утверждения ведущего значения драматургии на театре.
«ТЕАТР И ДРАМАТУРГИЯ»,
учитывая практику советского и мирового театра, разрабатывает в свете марксистско-ленинской философии вопросы драматургии, творческого взаимоотношения театра и драматурга, вопросы актерского и режиссерского мастерства, творческих систем советского театра, проблемы национального, самодеятельного и колхозного театра и т. п.
«ТЕАТР И ДРАМАТУРГИЯ»
рассчитан на квалифицированного работника сцены, драматургии и литературы.
В КАЖДОМ НОМЕРЕ ТЕАТРА И ДРАМАТУРГИИ.
1. Статьи и критические обзоры советского и мирового театра.
2. Монографии о драматургах и актерах.
3. Обзор печати.
4. Театр СССР.
5. Библиография.
6. Пьеса советского или иностранного драматурга, снабженная литературными и режиссерскими комментариями.
«ТЕАТР И ДРАМАТУРГИЯ»
выходит тетрадями по 10 печатных листов со многими многокрасочными и одноцветными иллюстрациями (тифдрук, фототипия).
Подписная цена: 12 мес.—72 руб., 6 мес.—36 руб., 3 мес.—18 руб.
ПОДПИСКА ПРИНИМАЕТСЯ: Москва, 6, Страстной бульвар, 11, Жургазоб'единением и повсеместно почтой и отделениями Союзпечати.
ЖУРГАЗОБ'ЕДИНЕНИЕ.

УДАРНИК
У Каменного моста, т. В-1-76-55. Трамв.: 4, 10, 13, 24, А. Авт. 10. Нач. сеансов: 12.30, 2.30, 4.30, 6.30, Нач. сеансов: 12.30, 2.30, 4.30, 6.30, пр. БРОДСКОГО о творчестве Ф. М. Достоевского и его эпохе. 2) Скрипичн. концерт исп. КУЗНЕЦОВ с оркестром. 3) Отрывки из оперы Чайковского «Пиковая дама» в исп. ансамбля арт. гос. театра им. Станиславского.

УНИОН
ул. Герцена, 13. Тел. 1-52-44 Нач. с 12 ч. дня. В ФОЙЕ симфонический оркестр под управлен. А. А. ЧУВАСОВА.

УРАН
Сретенка, 19. Тел. 3-27-36. Нач. в 11 час. дня. Ежедневно в ФОЙЕ усилен. концерт оркестра и/упр. КОВАЛЬСКОГО.

Ц. Д. К. А.
ул. Коммуны, 3 (быв. Екатерининская). Театр открыт с 8 час. дня. В фойе с 6 час. веч. оркестр ДЖАЗ и/у. ЛЯХОВСКОГО.

СЕГОДНЯ И ЕЖЕДНЕВНО ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЗВУКОВОЙ ФИЛЬМ ПО МОТИВАМ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО ПРОИЗВОДСТ. МОСКОВСКОГО КИНОКОМБИНАТА (б. СОЮЗФИЛЬМ)
ПЕТЕРБУРГСКАЯ НОЧЬ
Сценарии С. РОШАЛЬ и В. СТРОЕВОЙ
Режиссеры Г. РОШАЛЬ и В. СТРОЕВА
В глав. ролях: заслуж. арт. респ. Б. Добронравов, арт. А. Горюнов и арт. К. Тарасова

1-й ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ
Арбатская пл., т. 1-67-85. Нач. с 11 ч. у. В программе экстрен. выпуск Союзкинохроники. «Тов. Димитров, Танев и Попов на Советской земле». Симфон. оркестр. под упр. А. А. ГРАН.

ФОРУМ
Сад.-Сухаревск. Тел. 6-73-28. Нач. с 12 ч. дня. В фойе концерт. оркестр.

ВОСТОККИНО
пл. Свердлова. Тел. 3-54-55. Театр откр. с 11 час. дня. В программе журн. Союзкинохроники № 2.

ВЫСТУПАЕТ
С 1-го МАРТА и ЕЖЕДНЕВНО
перед сеансами 7.30 9. 10 45

ЦЕНТРальный
Пушкинская площадь (б. Страстная). Тел. 3-00-48
Нач. сеанс. с 12 ч. дня. В программе экстр. выпуск Союзкинохроники «Тов. Димитров, Танев и Попов на Советской земле».

МОНОПОЛЬНО
2-й МЕСЯЦ постановки

НОВЫЙ ЗВУКОВОЙ ГОВОРЯЩИЙ ФИЛЬМ производства ВОСТОКФИЛЬМ
Режиссер-оператор А. ЛЕМБЕРГ
Сценарий НЕРЫ ИНБЕР, В. ПЕЛОВСКОГО и А. ЛЕМБЕРГА
Звукооформ. Д. БЛОК
Композит. З. ФЕЛЬДМАН.
ББВП

МАКС ЮЖНЫЙ
ПЕСЕНКИ, ЮМОРЕСКИ, ПАРОДИИ
У РОЯЛЯ АЛЕКСАНДР КРЕЙНИН.

ЗВУКОВОЙ ФИЛЬМ. Вечером КОНЦЕРТ.
1. Арт. эстрады ВЕРА ТАРАДИНА.
2. Солист джаз-ансамбля АЛЕКСЕЙ ИГНАТЕНКО.
3. ДЖАЗ-АНСАМБЛЬ КНУШЕВИЦКОГО.
Чудушка Головлев

Уполном. Главлита В—81601.

Типография газеты «За индустриализацию», Москва, Цветной бульвар, 30.